JEAN-PHILIPPE RAMEAU

(1683-1764)

Pièces de Clavecin

Dritte Sammlung

Troisième recueil - Third Collection

(ca. 1728)

« Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin »

herausgegeben von / édité par / edited by

Erwin R. Jacobi

Bärenreiter 3802

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

INHALT · TABLE DES MATIÈRES · CONTENTS

Vorwort / Préface / Preface . . . . . IV/V

Ornamenttabelle / Table des agréments / Table of Ornaments . VI/VII

Anmerkungen zu den Stücken dieses Bandes und zu den verschiedenen Musikstilen 58*

Remarques sur les Pièces de ce Livre & sur les differens genres de Musique 58

Remarks on the Pieces in this Book and on the different Styles of Music 58

Allemande 60
Courante 63
Sarabande 65
Les Trois Mains 66
Fanfarinette 70
La Triomphante 71
Gavotte 72
Doubles de la Gavotte 73
Les Tricotets (Rondeau) 79
L'Indifférente 80
Menuets 82
La Poule 84
Les Triolets 88
Les Sauvages 90
L'Enharmonique 92
L'Egyptienne 94

* Da das Heft einen Sonderdruck aus der Gesamtausgabe darstellt, entsprechen die Seitenzahlen der Gesamtausgabe. / La numérotation de ce tirage à part a été conservée telle quelle de l'édition intégrale dont il a été extrait. / Since this volume represents a reprint taken from the Complete Edition, the pagination is that of the Complete Edition.

VORWORT

Die vorliegende Ausgabe ist ein Sonderdruck aus der Gesamtausgabe der Pièces de Clavecin von J.-Ph. Rameau, in welcher man ausführliche Hinweise zur Bibliographie, zur Editionstechnik und zur Ausführung findet, wie auch eine Begründung für die Notwendigkeit dieser Neuausgabe.

Die *Remarques sur les Piéces de ce Livre, & sur les differens genres de Musique* enthalten zu Beginn eine Reihe von notations- und spieltechnischen Angaben bzw. Erklärungen, welche sich auf Stich und Anordnung der Erstausgabe beziehen, in der vorliegenden Ausgabe dagegen bereits entsprechend berücksichtigt sind. Der größere und wichtigere Teil dieses Essays besteht aus der Behandlung einer interessanten musiktheoretischen Frage; die Art der Darstellung Rameaus schließt sich würdig den größeren theoretischen Schriften des Komponisten an, welche er bis dahin veröffentlicht hatte („Traité de l'Harmonie...", 1722, und „Nouveau Système de musique théorique", 1726).

Das letzte Stück dieser Sammlung, *L'Égyptienne*, bezieht sich auf eine Zigeuner-Tänzerin; es ist nicht ein wirklicher Tanz (ebensowenig wie das Stück *Les Sauvages*), sondern gibt Rameaus Eindruck eines tanzenden Zigeunermädchens wieder.

Hinsichtlich der einzelnen Verzierungen auf der Tabelle (siehe S. VI) kann nicht genug betont werden, daß die Ausschreibung in großen Noten immer nur eine „Andeutung" sein kann, wie kein Geringerer als J. S. Bach es genannt hat (siehe Bachs „Clavier-Büchlein" für seinen Sohn Wilhelm Friedemann, Überschrift der darin am Anfang stehenden Verzierungstabelle: „Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, a n d e u t e n" — Sperrung vom Herausgeber).

Tempo, Rhythmisierung und Dauer ergeben in ihren vielfältigen Möglichkeiten erst den *Charakter* des einzelnen Ornamentes, entsprechend seiner Funktion an der betreffenden Stelle. Hier das Richtige zu treffen, ist dem „bon goût" des Spielers überlassen, wie die alten Meister übereinstimmend aussagen.

Bei dem ersten der beiden „Exemples" einer „Liaison" *scheinen* die darüberstehenden Worte im Widerspruch zum Notenbild zu stehen: gemeint ist im Falle des Trillers (cadence, tremblement), daß die Hauptnote d'' *nach* dem Schlag kommt (wie bei jedem Triller), so daß die vorangehende Note e'' eine Art übergebundene Abstützung des Trillers bildet — im Falle des Mordent (pincé) dagegen, daß dieser erst *nach* dem Schlag *beginnt*, so daß die vorangehende Note h' gleichsam als übergebundener „port de voix" liegen beibt[1].

Bei dem zweiten „Exemple" der Liaison soll die gleiche Wirkung erreicht werden wie durch die Bezeichnung „Ped." auf einem modernen Klavier; nur muß (und kann) man auf dem Cembalo diese „Pedalwirkung" lediglich mit den Fingern — durch entsprechendes Liegenlassen — hervorbringen. Diese Art von Notation einer „Liaison" bei gebrochenen Akkorden auf dem Cembalo war insbesondere durch Saint-Lambert stark propagiert worden (siehe dessen „Principes du Clavecin", S. 12/14 und 61/62).

Das *Menuet en Rondeau* ist ein Schulstück mit absichtlich weggelassenen Verzierungen zur Demonstration von Rameaus Fingersatz, der zur damaligen Zeit noch umstritten war[2].

---

[1] Vergleiche in diesem Zusammenhang die viel umstrittene Stelle in J. S. Bachs Goldberg-Variationen, Takte 1, 5 und 9 der Aria: aufgrund der richtig verstandenen Erklärung Rameaus für diese Art von „Liaison" ergibt sich die von Bach beabsichtigte Ausführung von selbst; der Mordent beginnt kurz n a c h dem Schlag und nicht a u f den Schlag, wie letzteres unter anderen auch R. Kirkpatrick in seiner Ausgabe der Goldberg-Variationen angibt.

[2] Auf ähnliche Weise demonstriert J. S. Bach in seinem „Clavier-Büchlein" für seinen Sohn Wilhelm Friedemann den neuen Fingersatz im Praeambulum g-moll (No. 9) gegenüber dem alten in der „Applicatio" (No. 1).

PRÉFACE

Le présent Recueil est un tirage à part de l'édition des œuvres complètes pour clavecin de J.-Ph. Rameau contenant des indications détaillées sur l'exécution, sur la bibliographie et sur la technique de publication, ainsi que la justification de cette dernière.

Les *Remarques sur les Piéces de ce Livre, & sur les differens genres de Musique* contiennent au début une série d'indications, éclaircissements relatifs à la notation et à la technique du jeu se rapportant à la gravure et à la disposition de la première édition, dont il a déjà été tenu compte dans la présente édition. La partie la plus grande et la plus importante de ces « Remarques » consiste dans le traitement d'un problème intéressant de la théorie musicale. La forme de la présentation de Rameau est digne des grands travaux théoriques que le compositeur avait publiés jusque-là (« Traité de l'Harmonie . . . », 1722 et « Nouveau Système de musique théorique », 1726).

La dernière de ce recueil, *l'Egyptienne*, se rapporte à une danseuse tzigane; il ne s'agit pas d'une vraie danse (pas plus que la pièce *Les Sauvages)*, mais cette pièce rend l'impression ressentie par Rameau en présence d'une gitane qui dansait.

On ne soulignera jamais assez, en considérant les différents agréments de la table (voir page VI), que la transcription en grandes notes ne peut être qu'une « indication », comme l'a appelée J. S. Bach lui-même (voir dans son « Clavier-Büchlein », écrit pour son fils Wilhelm Friedemann, le titre de la table des agréments placée au début: « Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, *andeuten* » [Explication de divers signes qui n'est qu'une *indication* sur l'interprétation correcte de certains agréments — mis en italique par l'éditeur]).

C'est justement le tempo, le rythme et la durée qui indiquent, dans leurs multiples possibilités, le *caractère* de chaque agrément par rapport à sa fonction dans le passage en question. Le choix correct est laissé au « bon goût » de l'exécutant, comme tous les vieux Maîtres l'ont reconnu.

Dans le premier des deux « Exemples » d'une « Liaison », les mots placés au-dessus *semblent* être en contradiction aves les notes: l'intention est que, dans le cas du trille (tremblement ou cadence), la note principale ré" se joue *après* le temps (comme pour chaque trille), si bien que la note mi" qui la précède forme une sorte d'appui lié au trille, mais que dans le cas du mordant (pincé), par contre, celui-ci *commence* seulement *après* le temps, si bien que la note si' qui le précède reste en quelque sorte comme port de voix lié[1].

Dans le deuxième « Exemple » de liaison, on doit atteindre un effet égal à celui obtenu par l'indication « Péd. » avec un piano moderne; mais avec le clavecin on doit (et on peut) produire cet « effet de pédale » uniquement avec les doigts, en les laissant sur les touches. Cette sorte de notation d'une « Liaison » pour les arpèges au clavecin a été propagée surtout par Saint-Lambert (voir ses « Principes du Clavecin », pages 12/14 et 61/62).

Le *Menuet en Rondeau* est une étude, privée exprès des agréments pour démontrer le doigté de Rameau, qui, en ce temps-là, était encore combattu[2].

---

[1] Que l'on compare sous ce rapport le passage très discuté dans les Variations Goldberg de J. S. Bach, mesures 1, 5 et 9 de l'Aria: si on comprend bien les explications de Rameau pour cette sorte de « Liaison », l'exécution voulue par Bach va de soi; le pincé commence peu *après* le temps et non pas sur le temps même, comme l'indique entre autres R. Kirkpatrick dans son édition des Variations Goldberg.

[2] J. S. Bach démontre d'une manière semblable, dans son « Clavier-Büchlein » écrit pour son fils Wilhelm Friedemann, le nouveau doigté du « Praeambulum » en sol mineur (No. 9) par rapport à l'ancien de l' « Applicatio » (No. 1).

PREFACE

The present volume is a reprint of part the Complete Edition of J.-Ph. Rameau's *Pièces de Clavecin* which contains detailed notes on bibliography, editing technique and manner of performance, in addition to substantiating the need for this new edition of Rameau's harpsichord music.

At the beginning of the *Remarques sur les Piéces de ce Livre, & sur les differens genres de Musique* is given a series of notes and explanations of notation and execution which refer to the engraving and arrangement of the First Edition and which have accordingly been followed in the present Edition. The larger and more important portion of Rameau's essay consists of a discussion of an interesting problem in music theory. Rameau's presentation attains the same high level as that of his larger theoretical works produced up to that time ("Traité de l'Harmonie . . .", 1722, and "Nouveau Système de musique théorique", 1726).

The final piece in this Collection, *L'Egyptienne*, refers to a gypsy dancer; it is as little a true dance as the piece *Les Sauvages* but in fact gives Rameau's impression of a dancing gypsy maiden.

As regards the individual ornaments in the Table (p. VI), it cannot be stressed sufficiently that even by writing these out in full notes one cannot give more than merely an "indication". This is borne out by no less a musician than Johann Sebastian Bach (see Bach's "Clavier-Büchlein" for his son, Wilhelm Friedemann. The Table of Ornaments at the beginning of this "Büchlein" is headed: "Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, *andeuten*" (Explanation of various signs *indicating* how to render certain ornaments agreeably [Editor's italics]).

In their diverse variety, tempo, rhythm and duration in the first place determine the *character* of any specific ornament according to its respective function within the musical context. As has been universally maintained by the old Masters, choice of the correct realisation is left to the good taste of the player.

In the first of the two "Exemples" of a "Liaison", the text immediately above the musical illustration *might* at first sight appear to be at variance with the notes: what is in fact meant is that in the case of the trill (cadence, tremblement), the main note, D", comes *after* the beat (as in all trills), so that the preceding E" forms a kind of tied-over first note of the trill. On the other hand, in the case of the mordent (pincé), it is intended that the mordent itself should *commence* only *after* the beat, so that the preceding B' remains a tied "port de voix", as it were[1].

In the second "Exemple" of the Liaison the effect to be attained is identical with that obtained on the modern pianoforte by the designation "Ped.", though upon the harpsichord this "pedal effect" must (and can) be achieved by finger action alone, i. e., by sustaining the keys accordingly. This way of denoting a "Liaison" in the case of broken chords on the harpsichord was particularly championed by Saint-Lambert (see his "Principes du Clavecin", pp. 12—14 and 61—62).

The *Menuet en Rondeau* is no more than a study with the ornaments purposely omitted in oder to demonstrate Rameau's fingering, wich at that time was still a subject of dispute[2].

---

[1] In this connection, compare the oft-disputed passage in J. S. Bach's "Goldberg Variations", bars 1,5 & 9 of the Aria: the performance intended by Bach follows automatically if one correctly appreciates Rameau's explanation of this type of "Liaison"; the mordent commences shortly *after*, rather than *on*, the beat (misinterpreted in Ralph Kirkpatrick's edition — and those of others — of the "Goldberg Variations").

[2] A similar demonstration is that of J. S. Bach in his "Clavier-Büchlein" for his son Wilhelm Friedemann: the new method of fingering is employed in the Praeambulum in G minor (No. 9) as against the old in the "Applicatio" (No. 1).

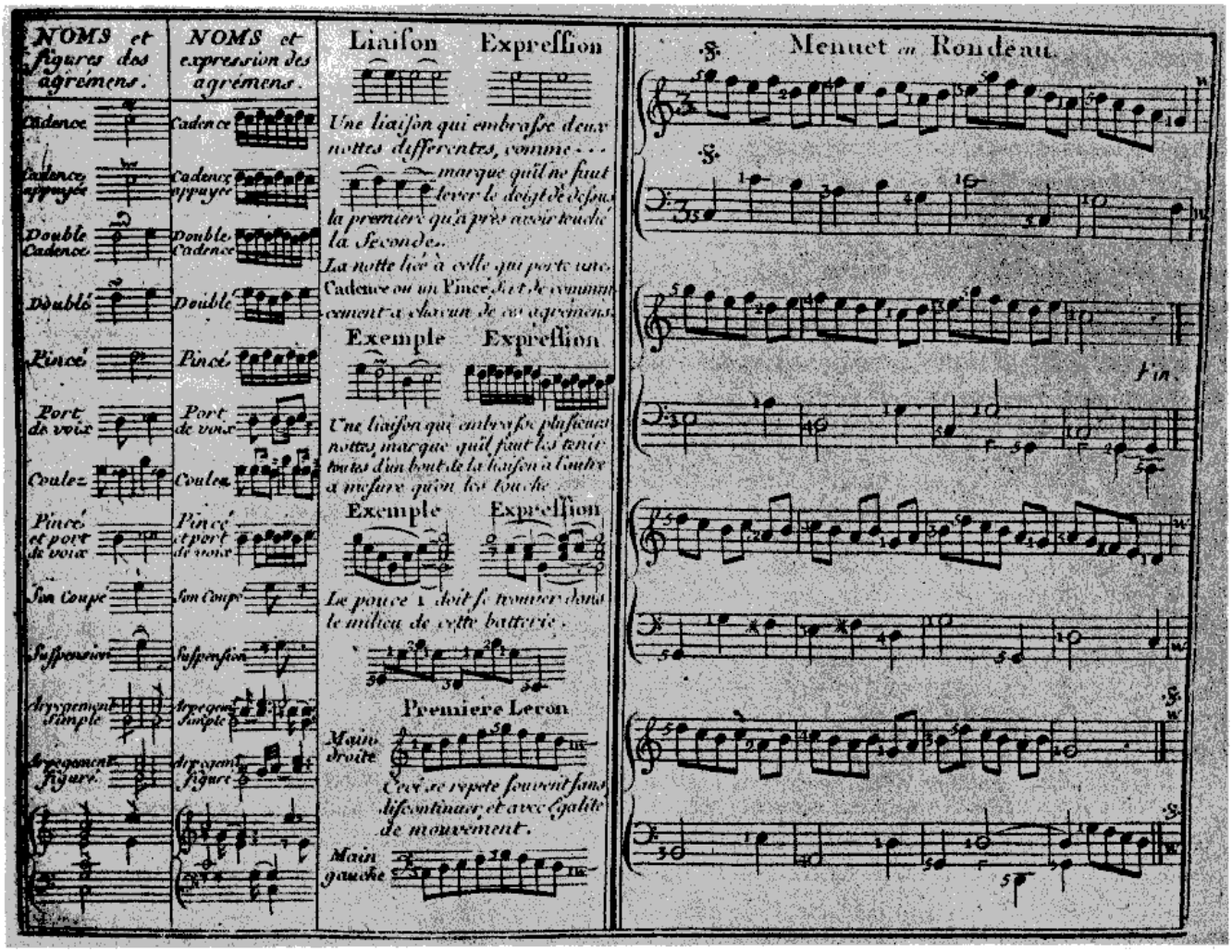

NOMS et figures des agrémens.
NOMS et expression des agrémens.
Liaiſon
Expreſſion
Cadence
Cadence appuyée
Double Cadence
Doublé
Pincé
Port de voix
Coulez
Pincé et port de voix
Son Coupé
Suſpenſion
Arpegement ſimple
Arpegement figuré
Une liaiſon qui embraſſe deux nottes differentes, comme . . . marque qu'il ne faut lever le doigt de deſſus la premiere qu'après avoir touché la Seconde.
La notte liée à celle qui porte une Cadence ou un Pincé, fait le commencement et la fin de ces agrémens.
Exemple
Expreſſion
Une liaiſon qui embraſſe pluſieurs nottes, marque qu'il faut les tenir toutes d'un bout de la liaiſon à l'autre à meſure qu'on les touche.
Exemple
Expreſſion
Le pouce 1 doit ſe trouver dans le milieu de cette battterie.
Premiere Leçon
Main droite
Cecy ſe repete ſouvent ſans diſcontinuer et avec Egalité de mouvement.
Main gauche
Menuet en Rondeau.
Fin.

Tabelle der Verzierungen usw., wie sie in den Ausgaben von 1724 und von 1731 der „Pièces de Clavecin" enthalten ist. Diese Tabelle gilt nach Rameaus ausdrücklichen Hinweisen ebenfalls für seine „Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin" und für seine „Pièces de Clavecin en Concerts".(Nach den Exemplaren in der Bibliothèque Nationale, Paris.)

Table des agréments, etc., contenue dans les éditions de 1724 et de 1731 des « Pièces de Clavecin ». Selon les indications formelles de Rameau, cette table est aussi valable pour ses « Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin », ainsi que pour ses « Pièces de Clavecin en Concerts ». (D'après les exemplaires conservés à la Bibliothèque Nationale, Paris).

Table of Ornaments as given in the 1724 and 1731 editions of the "Pièces de Clavecin". This table, as expressly indicated by Rameau, is also applicable to his "Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin" and his "Pièces de Clavecin en Concerts".(After the copies in the Bibliothèque Nationale, Paris.)

Namen und Zeichen der Verzierungen	*Noms et figures des agrémens*	Names and signs of the ornaments
Triller	*Cadence*	Trill
Abgestützter Triller	*Cadence appuyée*	Prepared Trill
Triller mit Nachschlag	*Double Cadence*	Terminated Trill
Doppelschlag	*Doublé*	Turn
Mordent	*Pincé*	Mordent
Vorschlag von unten	*Port de voix*	Ascending Appoggiatura
Vorschlag von oben	*Coulez*	Descending Appoggiatura
Mordent und Vorschlag von unten	*Pincé et port de voix*	Mordent and ascending Appoggiatura
Verkürzter Ton (Staccato)	*Son coupé*	Curtailed Note (Staccato)
Einfaches Arpeggio	*Arpegement simple*	Simple Arpeggio
Verziertes Arpeggio	*Arpegement figuré*	Figured Arpeggio

Bindebogen / Ausführung

Ein Bindebogen, der zwei verschiedene Noten umfaßt, wie ... bedeutet, daß man den Finger von der ersten Note erst aufheben darf, nachdem man die zweite angeschlagen hat.
Diejenige Note, welche an eine andere angebunden ist, die einen Triller oder einen Mordent hat, dient als Anfang für jede dieser Verzierungen.

Liaison / Expression

Une liaison qui embrasse deux nottes differentes, comme ... marque qu'il ne faut lever le doigt de dessus la première qu'après avoir touché la Seconde. La notte liée à celle qui porte une Cadence ou un Pincé, sert de commencement a chacun de ces agrémens.

Slur / Execution

A Slur which embraces two different notes, as ... indicates that the finger shold not be raised from the first until the second has been struck.
If the second of two slurred notes has a trill or a mordent, the first note serves as commencement of the respective ornament.

Beispiel

Ein Bindebogen, welcher mehrere Noten umfaßt, bedeutet, daß man sie alle halten muß, vom einen bis zum anderen Ende des Bogens, unter Berücksichtigung ihres Anschlages.

Exemple

Une liaison qui embrasse plusieurs nottes, marque qu'il faut les tenir toutes d'un bout de la liaison à l'autre a mesure qu'on les touche.

Example

A Slur which embraces several notes, indicates that all these notes are to be held down throughout the length of the slur, paying regard to reiteration.

Beispiel

Der Daumen 1 soll sich in der Mitte dieser *batterie* befinden.

Exemple

Le pouce 1 doit se trouver dans le milieu de cette batterie.

Example

The thumb 1 should remain in the centre of this *batterie*.

Erste Übung (Rechte Hand / Linke Hand)

Dies wiederholt man ohne Unterbrechung oft und mit gleichmäßiger Bewegung.

Première Leçon (Main droite / Main gauche)

Ceci se repete souvent sans discontinuer, et avec Egalité de mouvement.

First Lesson (Right hand / Left hand)

This is repeated many times without interruption and with evenness of movement.

Menuett in Rondeau-Form

Menuet en Rondeau

Minuet in Rondeau form.

Remarques sur les Pièces de ce Livre, & sur les differens genres de Musique

Anmerkungen zu den Stücken dieses Bandes und zu den verschiedenen Musikstilen

Remarks on the Pieces in this Book and on the different Styles of Music

Wenn die neue Notationsart, deren ich mich für die Stücke dieses Bandes bedient habe, ihre Schwierigkeiten hat, so hat sie auch Vorteile, die, wie ich glaube, für jene entschädigen sollten. Von welcher Seite die Hände auch kommen mögen, die Schlüssel ändern sich dabei nie, und die Noten, die zusammen angeschlagen werden müssen, sind dergestalt angeordnet, daß man sich nicht irren kann. Die einzige Schwierigkeit besteht darin, zu wissen, mit welcher Hand gewisse Mittelstimmen zu spielen sind; aber im allgemeinen sind derartige Stimmen der linken Hand vorbehalten, sobald die rechte sie nicht bequem übernehmen kann; im übrigen soll man so viel wie möglich diejenige Hand von ihnen entlasten, die irgendwelche Verzierungen zu machen hat, wie *Triller*, *Mordent* und *Vorhalt*.
Im vierten *Double* (= Variation) der *Gavotte* sollen die Noten, deren Hälse oben sind, mit der rechten Hand gespielt werden, diejenigen, deren Hälse unten sind, mit der linken Hand, und die *Terzen*, die darin repetiert werden, abwechselnd mit beiden Händen, indem man jede *Terz* (jedes Terzenpaar) mit der linken beginnt.
Die *Guidons* (= Kustoden) am Ende der beiden letzten *Doubles* der gleichen *Gavotte* stehen an Stelle der Note, mit welcher die *Reprisen* beginnen, wenn man sie wiederholt: so muß man in diesem Fall E anstelle von C anschlagen.
Die beiden *Menuette* sollen hintereinander gespielt werden, obgleich sie durch ein anderes Stück getrennt sind.
Ich mußte meine Tafeln diesen letzten Stücken anpassen, aber ich meinte, man würde es vorziehen, wenn sie denjenigen des ersten Bandes entsprächen, und daß man deshalb gern über die kleinen Mängel, die sich vorfinden mögen, hinweggehen würde, wie etwa, wenn man das Blatt zu einer Wiederholung wenden muß, oder wenn die Noten ein wenig zu eng stehen.
Man kann es sich nicht erlassen, die Verzierungstabelle zu Rate zu ziehen; desgleichen sollte man wegen der Fingertechnik auf dem Cembalo die entsprechende Abhandlung meines früheren Bandes konsultieren, wenn man die Art, in welcher die hier vorliegenden neuen Stücke gespielt werden sollen, von Grund auf erfassen will.
Das Tempo dieser Stücke ist eher schnell als langsam zu nehmen, ausgenommen die *Allemande*, die *Sarabande*, das Thema der *Gavotte*, das *Triolet* und die *Enharmonique*. Aber man halte sich stets vor Augen, daß es im allgemeinen besser ist, durch zu große Langsamkeit als durch zu große Schnelligkeit zu sündigen. Wenn man sich ein Stück (technisch) zueigen gemacht hat, erfaßt man unmerklich seinen Charakter und bald erfühlt man das richtige Tempo.

Die Wirkung, die man im zwölften Takt der Reprise der *Enharmonique* empfindet, ist zunächst vielleicht nicht nach jedermanns Geschmack, man gewöhnt sich indessen daran, wenn man sich nur ein wenig darum bemüht, und man empfindet sogar die ganze Schönheit darin, wenn man den ersten Widerstand überwunden hat, den das Ungewohnte in diesem Fall verursachen kann. Die Harmonie, die diesen Eindruck hervorruft, ist keineswegs eine zufällige; sie beruht auf Vernunftgründen und wird von der Natur selbst bestätigt; für Kenner hat sie etwas sehr Bestechendes, aber die Ausführung muß die vom Komponisten beabsichtigte Wirkung durch einen zarten Anschlag unterstützen und indem man mehr und mehr die *Vorhalte* dehnt, je näher die packende Stelle kommt, wo man einen Augenblick innehalten muß, wie durch das Zeichen 𝄐 angegeben ist.
Die gleiche Wendung tritt im fünften Takt der zweiten Reprise der *Triomphante* auf, aber hier ist die Wirkung weniger überraschend, weil die einander folgenden Modulationen im Hinblick auf die Geschwindigkeit des Tempos hier in anderer Weise

Si la nouvelle Tablature dont je me suis servi pour les Piéces de ce Livre a ses difficultés, elle a aussi des convenances qui, à ce que je crois, doivent en recompenser. De quelque côté que les mains se portent, les Clefs n'y changent jamais, et les Notes qui doivent être touchées ensemble y sont arrangées de maniere a ne pouvoir s'y tromper. La seule difficulté consiste à sçavoir de quelle main toucher certaines parties du milieu: mais c'est ordinairement pour la main gauche que ces sortes de parties sont reservées, dés que la droite n'y peu suppléer aisément: au reste on doit en exempter, autant qu'il est possible, la main qui a quelques agrémens à faire, comme tremblement, pincé *et* port de voix.

Dans le quatriéme Double de la Gavotte *les Notes dont les queuës sont en haut doivent être touchées de la main droite, celles dont les queuës sont en bas, de la main gauche, et les* Tierces *qui s'y repetent, alternativement des deux mains, en commençant chaque* Tierce *de la gauche.*

Les Guidons mis à la fin des deux derniers Doubles *de la même* Gavotte *doivent tenir lieu de la Note qui en commence les Reprises, quand on les repete pour la deuxiéme fois: ainsi l'on doit toucher* mi, *en ce cas, au lieu d'*ut.
Les deux Menuets doivent être touchés à la suite l'un de l'autre, quoique separés par une autre piéce.

Je devois proportionner mes planches à ces dernieres piéces; mais j'ai crû, qu'on aimeroit mieux qu'elles fussent conformes à celles du premier livre, et qu'à cet égard on passeroit volontiers sur les petits défauts qui s'y rencontrent, comme lorsqu'il faut tourner le feuillet à une reprise, ou lorsque les Notes sont un peu trop serrées.

On ne peut se dispenser de consulter la table des agrémens, et ce qui concerne la mécanique des Doigts sur le Clavecin dans mon livre de piéces, qui a précédé celui-ci, si l'on veut se mettre au fait de la maniere dont ces dernieres piéces doivent être touchées.

Le mouvement de celles-ci roule plûtot sur la vitesse que sur la lenteur, exepté l'Allemande, *la* Sarabande, *le simple de la* Gavotte, *le* Triolet, *et* l'Enharmonique. *Mais souvenez vous toujours qu'il vaut mieux, en general, y pecher par le trop de lenteur, que par le trop de vitesse: quand on possede une piéce on en saisit insensiblement le goût, et bientôt on en sent le vrai mouvement.*

L'effet qu'on éprouve dans la douziéme mesure de la reprise de l'Enharmonique *ne sera peut-être pas d'abord du goût de tout le monde; on s'y accoutume cependant pour peu qu'on s'y prete, et l'on en sent même toute la beauté, quand on a surmonté la premiere repugnance que le défaut d'habitude peut occasionner en ce cas. L'harmonie qui cause cet effet n'est point jettée au hazard; elle est fondée en raisons, et autorisée par la nature même; c'est pour les Connoisseurs ce qu'il y a de plus piquant; mais il faut que l'execution y seconde l'intention de l'Auteur, en attendrissant le Toucher, et en suspendant de plus en plus les* Coulez *à mesure qu'on approche du trait saisissant, où l'on doit s'arrêter un moment, comme le marque ce signe* 𝄐

Le même trait a lieu dans la cinquiéme mesure de la deuxiéme reprise de la Triomphante: *mais l'effet en est moins surprenant, en consequence des Modulations successives qui y sont ménagées d'une autre maniere, par raport à la vitesse du*

If the new manner of notation which I have used for the pieces in this book has its difficulties, it also has its good points, which, in my opinion, must make up for the former. From whichever side the hands move, the clefs on the staves never change, and the notes which have to be played together are so arranged in the new notation that there can be no misunderstanding. The only difficulty consists in knowing with which hand to play certain middle parts: in general, parts of this sort are reserved for the left hand whenever the right hand cannot manage them with facility. Moreover it is necessary, so far as possible, to keep free that hand which has to perform grace-notes, such as *trill*, *mordent* and *appogiatura*.

In the fourth *Double* of the *Gavotte*, the notes which have their stems pointing upward are to be played with the right hand, and those having their stems pointing downward, with the left hand whilst *Thirds* which are repeated are to be played by both hands alternately, commencing each pair of *Thirds* with the left.
The *Directs* (guide marks) at the end of the two last *Doubles* of the same *Gavotte* must take the place of the note on which commence the *Reprises*, when they are played for the second time; in other words, it is necessary in this case to play E instead of C.
The two *Minuets*, though separated by another piece, are in fact to be played consecutively.

I have had to arrange my sheets to suit these last pieces, but I thought that one would prefer them to conform to those of the first book and would in this respect be willing to overlook any minor faults to be found in them, such as when it is necessary to turn the page for a repetition, or when the notes are a little too crowded.

If one really wishes to ascertain how these last pieces should be played, consultation of the table of grace-notes and the essay on the technique of the fingers on the harpsichord in my book of pieces preceding this one must not be omitted.

Except for the *Allemande*, the *Sarabande*, the *simple* of the *Gavotte*, the *Triolet* and the *Enharmonique*, the pace of these compositions tends rather to be sprightly than to be slow. But always remember that it is better, as a general rule, to err by playing too slowly than by playing too fast; technical mastery of a piece lets one quite imperceptibly grasp the character of it so that a sense of the proper pace is soon acquired.

The effect experienced in the twelfth bar of the Reprise of the *Enharmonique* may not perhaps be to everyone's taste right away; one can nonetheless grow accustomed to it after a little application, and even grow to awareness of all its beauty once the initial aversion, which in this case might result from lack of familiarity, has been overcome. The harmony which creates this effect has by no means been thrown in haphazardly; it is based on logic and has the sanction of Nature herself; it is the ingredient most savoured by the connoisseur; however, its performance must bring out the composer's intention through a softening of the touch and by suspending the appogiaturas more and more as one approaches the thrilling passage where a momentary stop is indicated by the sign 𝄐.

The same passage occurs in the fifth bar of the second Reprise of the *Triomphante*: but less unexpected here is the effect of successive modulations which herein are treated in another manner, in keeping with the sprightliness of the movement.

behandelt sind. Diese Wirkung entsteht aus dem Unterschied von einem *Viertelton*, der sich zwischen dem *Cis* und dem *Des* des ersten Stückes und zwischen dem *His* und dem C des zweiten Stückes befindet. Und obwohl dieser *Viertelton* dort tatsächlich nicht vorhanden ist, weil ja *Cis* und *Des*, beziehungsweise *His* und C nichts anderes sind als die gleiche Note, der gleiche Ton, die gleiche Taste auf der Klaviatur, ist seine Wirkung nichtsdestoweniger spürbar durch die unerwartete Folge der verschiedenen Modulationen, die bei ihrem Verlauf diesen *Viertelton* mit Notwendigkeit fordern. Es ist nicht das Intervall im besonderen, durch das der Eindruck entsteht, den wir davon zwangsläufig empfangen; dieser entsteht einzig und allein durch die Modulation, die ihn zu dem macht, was er ist, was ich alsbald darlegen werde. Aber einstweilen frage man sich, warum man in der *A-Tonart* die *kleine Terz* zwischen *A* und *C* als angenehm empfindet, während in der *Cis-Tonart* die *übermäßige Sekunde* zwischen *A* und *His* sehr schrill erscheint, wo doch diese beiden Intervalle jeweils von den beiden gleichen Tasten hervorgebracht werden.

Es ist der gleiche *Viertelton*, der den *diatonischen Halbton* zwischen *H* und C von dem *chromatischen Halbton* zwischen *H* und *His* unterscheidet, wie man es schon immer bemerkt hat; und es ist dieser gleiche Viertelton, auf dem das *enharmonische Tongeschlecht* beruht, aber die Modernen, die in bezug auf diese Tatsache von den Alten nichts klareres zu lernen verstanden, haben diese Arten der *Chromatik* und *Enharmonik* als reine Spekulation angesehen und sie aus unserer Musik verbannt, unter der Behauptung, der Viertelton sei unserer Natur nicht gemäß. Das Ohr hat indessen in unserer Zeit anders entschieden, und nun fehlt den Musikern nichts mehr, als zu erkennen, was sie (eigentlich) tun, das heißt, dasjenige mit der Modulation in Zusammenhang bringen, was sie bis jetzt vor allem vom Intervall abhängig gemacht haben.

Man muß festhalten, daß man nicht zwei *Halbtöne* aufeinanderfolgen lassen kann, es sei denn, der eine ist *diatonisch* und der andere *chromatisch*, sonst bilden sie mehr oder weniger als einen (ganzen) *Ton*. Andererseits muß man sich vor Augen halten, daß der *Ton*, um den es hier geht, ein (ganz) bestimmter *Ton* nur ist als Folgeerscheinung einer (ganz) bestimmten Modulation, die ihn erfordert, dergestalt, daß, wenn man zwei Modulationen aufeinanderfolgen läßt, von denen jede den *diatonischen Halbton* verlangt, sich daraus zwangsläufig die *enharmonische* Wirkung zwischen den beiden einander folgenden Halbtönen ergibt; denn der zweite *Halbton* hat grundsätzlich einen *Viertelton* mehr als er braucht, um mit dem ersteren einen (ganzen) *Ton* zu bilden, und es genügt, daß es grundsätzlich so ist, damit man die Wirkung, um die es sich handelt, verspüren kann, aber immer in Beziehung auf die Modulation und niemals in Beziehung auf das Intervall.

Ich habe ein Cembalostück in dieser Art, die man *diatonisch enharmonisch* nennen kann, komponiert, so daß jeweils die eine der beiden Arten darin die Wirkung der anderen hervortreten läßt. Aber weil soviel Eigenwilligkeit die an Lullys schöne *Diatonik* gewöhnten Ohren empören könnte, hat man mir geraten, mich (vorerst) noch an Versuche in der einfachen *Enharmonik* zu halten.

Ich habe es für nötig gehalten, bei dieser Gelegenheit einige etwas tiefergehende grundsätzliche Gedanken über diese Musikarten darzulegen, die bis jetzt nur tastend behandelt worden sind, und deren Natur den Musikern vorerst nur sehr unvollkommen bekannt ist. Denn immer wieder betitelt man mit *Diatonik* das, was *Chromatik* ist oder mit *Chromatik* das, was *Diatonik* ist; und diejenigen, welche als die größten Wissenschaftler gelten, bezeichnen ein *Doppelkreuz* mit dem Namen *Enharmonik*, wo doch dieses *Doppelkreuz* nichts weiter ist als ein Zeichen für einen rein *diatonischen* (ganzen) Ton innerhalb der ihn fordernden Modulation, ohne daß es (das Doppelkreuz) jemals irgend etwas *Enharmonisches* in ihr voraussetzt.

Ich habe in einigen dieser letzten Stücke *Oktav*parallelen eingefügt, eigens zur Aufklärung für diejenigen, die man vor der Wirkung dieser *Oktav*parallelen gewarnt hat, und ich bin überzeugt, daß, wenn man nur sein Ohr dabei zu Rate zieht, man es schlecht finden würde, wenn sie nicht darin enthalten wären.

mouvement. Cet effet naît de la difference d'un quart de Ton *qui se trouve entre l'*Ut Diéze *et le* Ré Bémol *de la premiere piéce. et, entre le* Si Diéze *et l'*Ut *de la deuxiéme: et bien que ce* quart de Ton *n'y ait pas effectivement lieu, puisque* Ut Diéze *et* Ré Bémol, *ou* Si Diéze *et* Ut *ne sont qu'une même Note, un même son, une même Touche sur le Clavier, l'effet n'en est pas moins sensible par la succession inattenduë des differentes modulations, qui dans leur passage exigent nécessairement ce* quart de Ton. *Ce n'est pas de l'intervalle en particulier que naît l'impression que nous devons en recevoir, c'est uniquement de la modulation qui le constitue pour ce qu'il est, ce que je ne tarderai pas à démontrer; mais en attendant, demandez-vous pourquoi vous éprouvez l'effet d'une* Tierce mineure *trés-agréable entre* La *et* Ut *dans le* Mode *de* La: *et pourquoi vous n'éprouvez plus que l'effet d'une* Seconde superflue *trés-dure entre* La *et* Si Diéze *dans le* Mode *d'*Ut Diéze: *lorsque cependant ces deux intervalles sont toujours formés de chaque côté des deux mêmes Touches.*

C'est ce même quart de Ton *qui fait la difference du* semiton Diatonique *entre* Si *et* Ut *d'avec le* semiton Chromatique *entre* Si *et* Si Diéze; *comme on l'a remarqué de tout temps; et c'est à ce même* quart de Ton *qu'est attaché le* genre Enharmonique: *mais les Modernes n'ayant pû tirer des Anciens aucun autre éclaircissement sur ce fait, ont regardé ces genres de* Chromatique *et d'*Enharmonique *comme de pure spéculation, et les ont bannis de notre Musique, sur ce que le* quart de Ton *ne nous est pas naturel: l'Oreille en a cependant jugé autrement de nos jours, et il ne manque plus au Musicien que de connoître ce q'il pratique, en rapportant à la modulation ce qu'il ne faisoit dépendre, jusqu'ici, que de l'intervalle en particulier.*

Remarquez qu'on ne peut faire succeder deux semitons, *dont l'un ne soit* Diatonique *et l'autre* Chromatique; *si-non ils formeront plus ou moins d'un* Ton: *mais considerez aussi que ce* Ton *que vous prenez ici pour objet, n'est un certain* Ton *qu'en consequence d'une certaine modulation qui l'exige: De sorte que si vous faites succeder deux modulations, dont chacune demande le* Semiton Diatonique, *il en résultera nécessairement l'effet de l'*Enharmonique *entre les deux* Semitons *qui se succederont pour lors; puisque le deuxiéme* Semiton *aura fondamentalement un* quart de Ton *de plus qu'il ne lui faut pour former le* Ton *avec le premier; et il suffit que cela soit tel fondamentalement, pour qu'on en doive éprouver l'effet dont il s'agit, mais toujours rélativement à la modulation, et jamais à l'intervalle.*

J'ai composé une piéce de Clavecin dans ce dernier genre, qu'on peut appeller Diatonique Enharmonique, *en ce que l'un des deux genres n'y a lieu qu'à la faveur de l'autre: mais comme tant de singularités pourroient révolter les oreilles accoutumées au beau* Diatonique *de Lully, on m'a conseillé de m'en tenir encore aux essais du simple Enharmonique.*

J'ai cru devoir, en cette occasion, donner quelque idée un peu profonde de ces derniers genres de Musique, qui paroissent n'avoir été pratiqués jusqu'ici que par Tatonnement, et dont la nature n'est encore connue que trés imparfaitement des Musiciens: Car on donne à tous momens, le Titre de Diatonique *à ce qui est* Chromatique, *ou celui de* Chromatique *à ce qui est* Diatonique; *et ceux, qui passent pour les plus sçavans appellent un* double Diéze *du nom d'*Enharmonique, *lorsque ce* double Diéze *n'est que le signe d'un Son purement* Diatonique *dans la modulation qui l'exige, sans qu'il y suppose jamais rien d'*Enharmonique.

J'ai inseré deux Octaves *de suite dans quelques-unes de ces dernieres piéces, exprès pour desabuser ceux qu'on a pû prévenir contre l'effet de ces deux* Octaves: *et je suis persuadé que si l'on n'y consultoit que l'Oreille, on trouveroit mauvais qu'elles n'y fussent pas.*

This effect is born of the difference of one *Quarter-tone* between the *C Sharp* and the *D Flat* of the first piece, and between the *B Sharp* and the C of the second; and although this *Quarter-tone* has effectively no place there, since *C Sharp* and *D Flat* or *B Sharp* and *C* are one and the same note, the same sound, the same key on the keyboard, the effect of it is none the less perceptible by reason of the unexpected succession of the different modulations which, in their passage, necessarily require this *Quarter-tone*. It is not from the interval as such that the impression which we must receive from it originates, but solely from the modulation which makes it what it is, which I shall demonstrate forthwith: but meanwhile, ask yourself why you experience the effect of a very pleasant *minor Third* between *A* and *C* in the *Tonality* of *A*; and why you perceive only the effect of a very harsh augmented *Second* between *A* and *B Sharp* in the *Tonality* of *C Sharp*, though these two intervals are still formed on either side of the same two keys.

It is this very *Quarter-tone* which makes the difference between the *Diatonic semi-tone* from *B* to *C* and between the *Chromatic semi-tone* from *B* to *B Sharp*, as has always been recognised; and it is on this same *Quarter-tone* that the *Enharmonic* style depends. But the Moderns, having been unable to extract from the Ancients any specific explanation of this fact, regarded these *Chromatic* and *Enharmonic* styles as pure speculation and banished them from our music, the *Quarter-tone* not being natural to us. Nowadays, however, the ear has judged otherwise and the musician needs nothing more than to recognise what he is practising, ascribing to modulation what hitherto had been related only to mere interval.

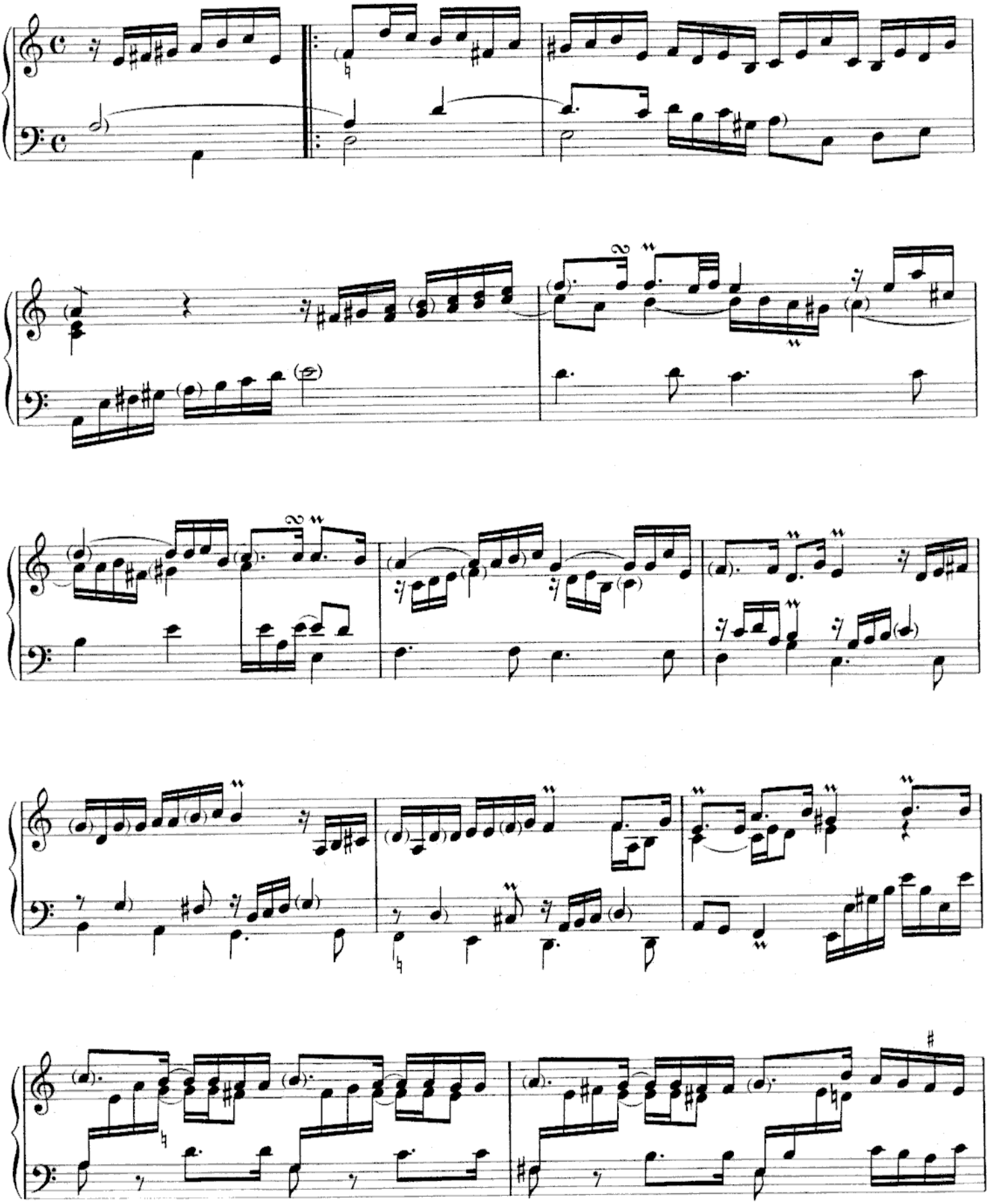
Note that one can have two consecutive *semi-tones* only if one is *Diatonic* and the other *Chromatic*, otherwise they will form more, or less, than one *Tone:* but note also that this *Tone* which you take as your object here is a certain *Tone* only because a certain modulation requires it. In ohter words, if you make two modulations follow each other, each of which requires the *Diatonic Semi-tone*, the outcome will necessarily be the effect of the *Enharmonic* between the two *Semi-tones* which follow each other, since the second *Semi-tone* will fundamentally have a *Quarter-tone* more than it needs to form the *Tone* with the first: and fundamentally it suffices to have this so, for one to sense this effect in question, but always in relation to the modulation and never to the interval.

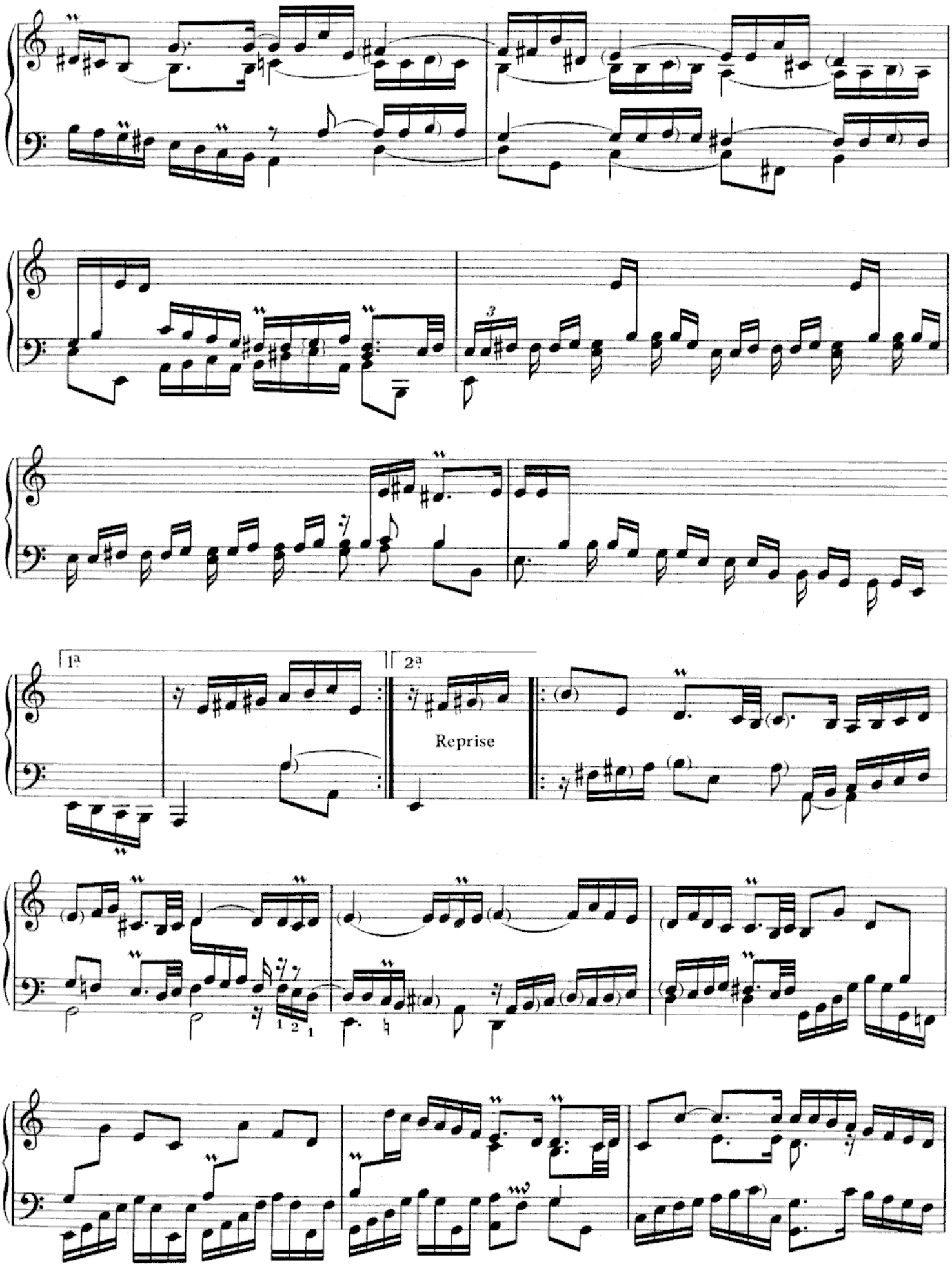
I have composed a harpsichord piece in this style which one might call *Diatonic Enharmonic*, seeing that one of the two styles is there only by virtue of the other: but as so many singularities could offend the ear, which is accustomed to the beautiful *Diatonic* of Lully, I was advised to abide by the attempts of the plain *Enharmonic*.

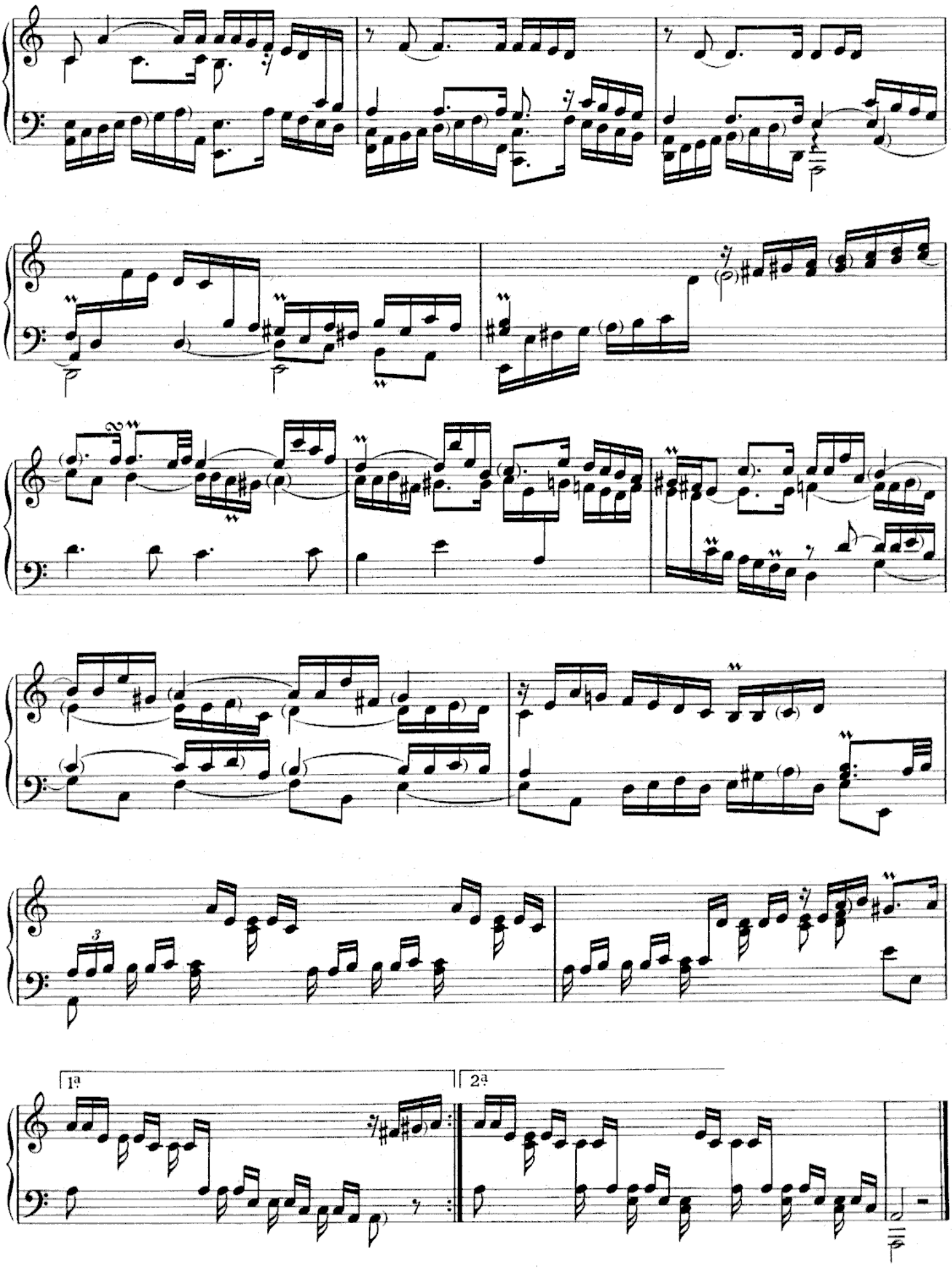
I thought I should on this occasion provide a somewhat deeper insight into these latter styles of music, which appear to have been practised only tentatively until now, and the nature of which is still only very imperfectly known to musicians: for the title of *Diatonic* is constantly being given to that which is *Chromatic* or that of *Chromatic* to that which is *Diatonic;* and those who appear to be the most knowledgeable call a *double Sharp "Enharmonic"*, whereas this *double Sharp* is only the sign of a purely *Diatonic* sound in the modulation which requires it, without there ever being anything *Enharmonic* about it.

In several of these latter pieces, I have inserted *octaves* in parallel, for the express purpose of undeceiving those who have been put on their guard against the effect of duplicate *octaves*, and I am convinced that if only one consulted one's ear on this point, one would censure their omission.

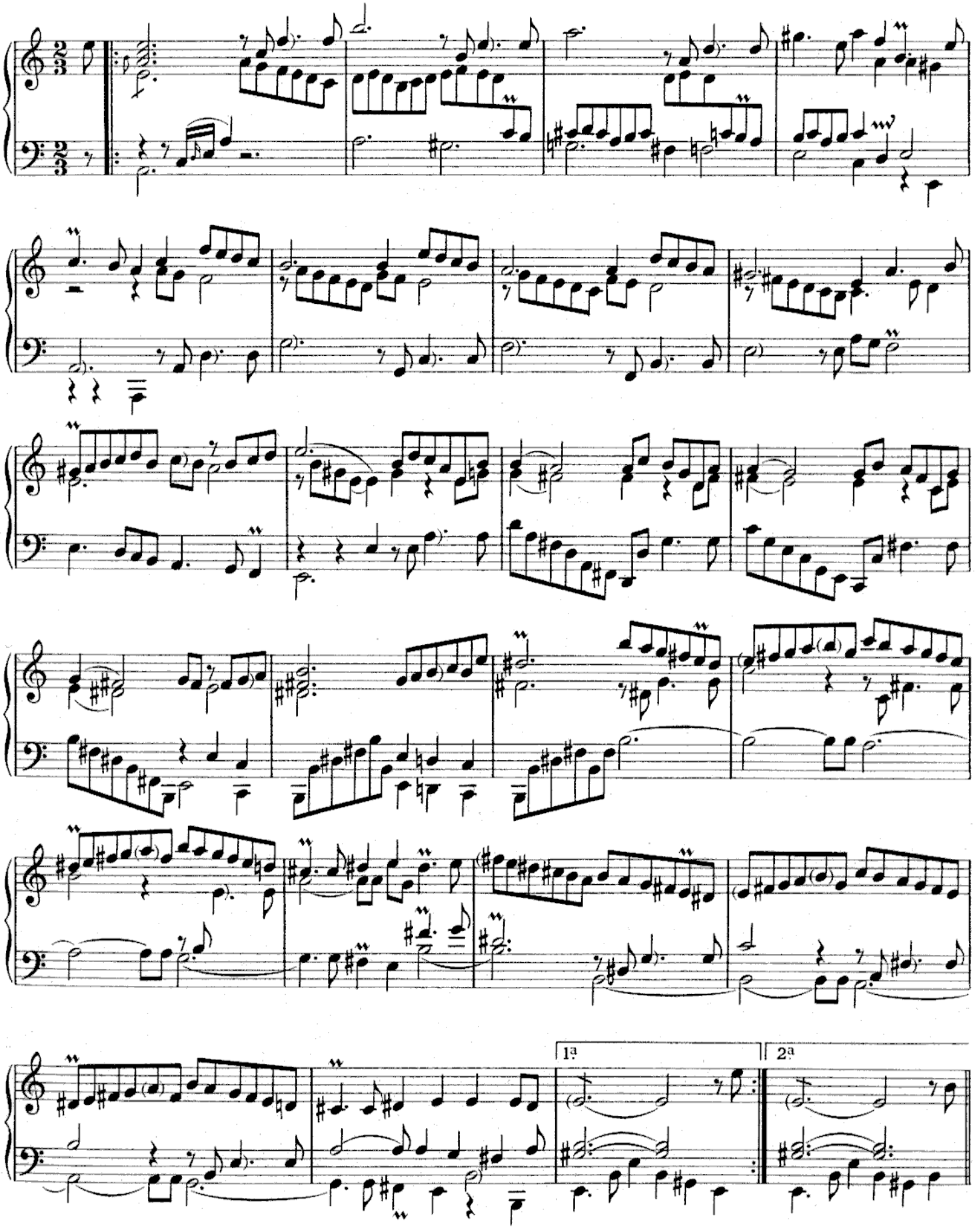
Allemande

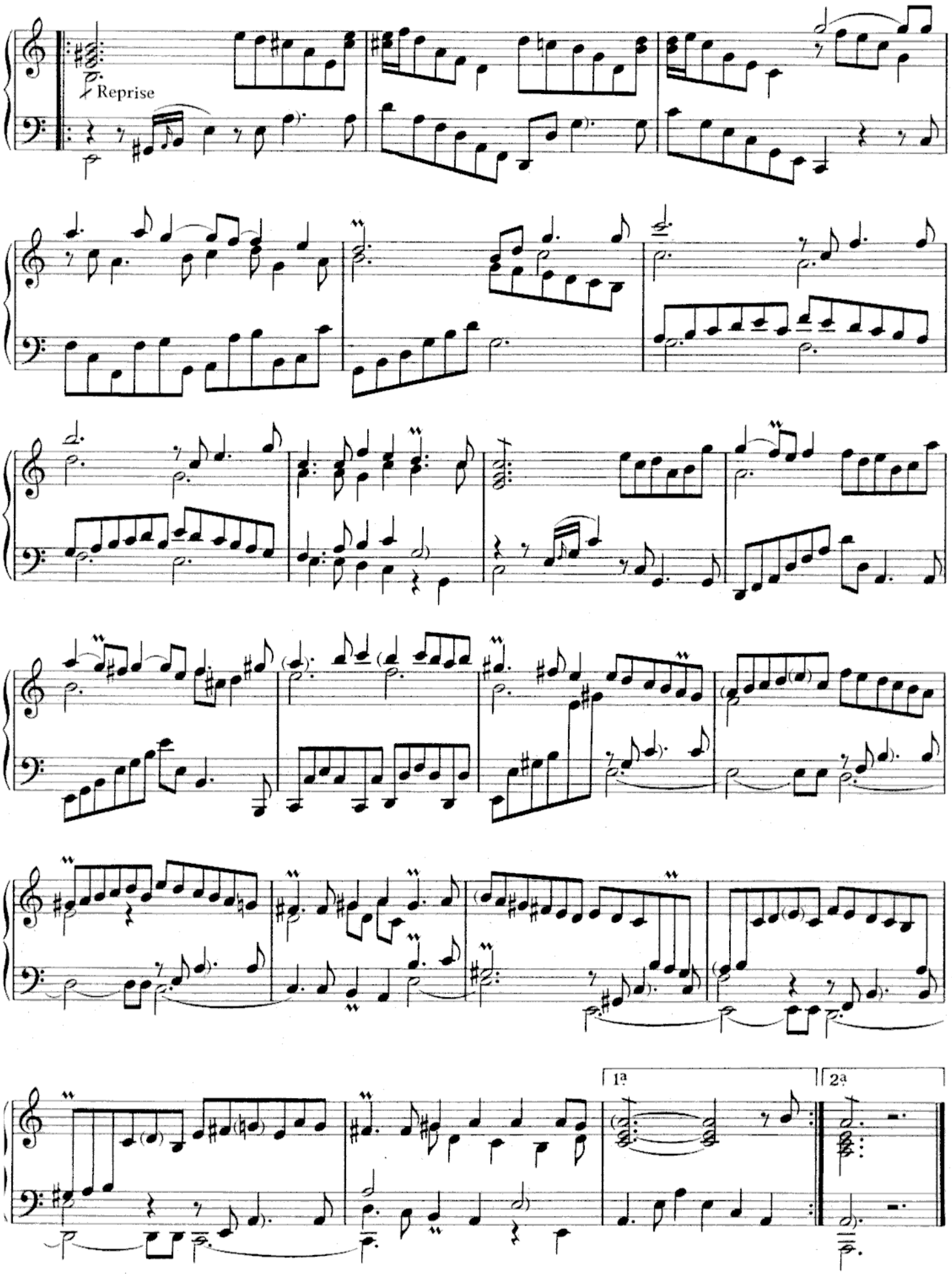



1ª
2ª
Reprise

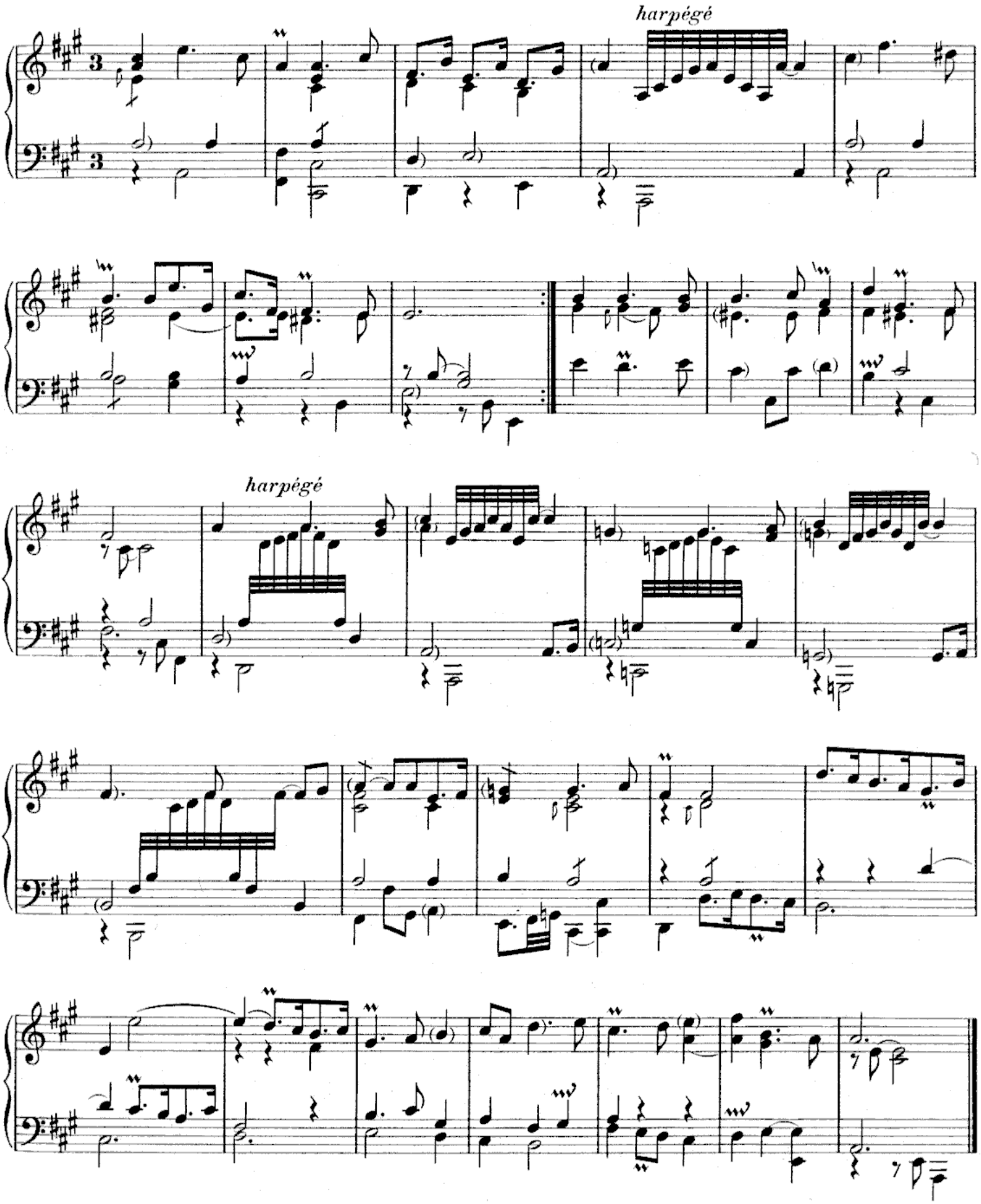

1ª
2ª

Courante

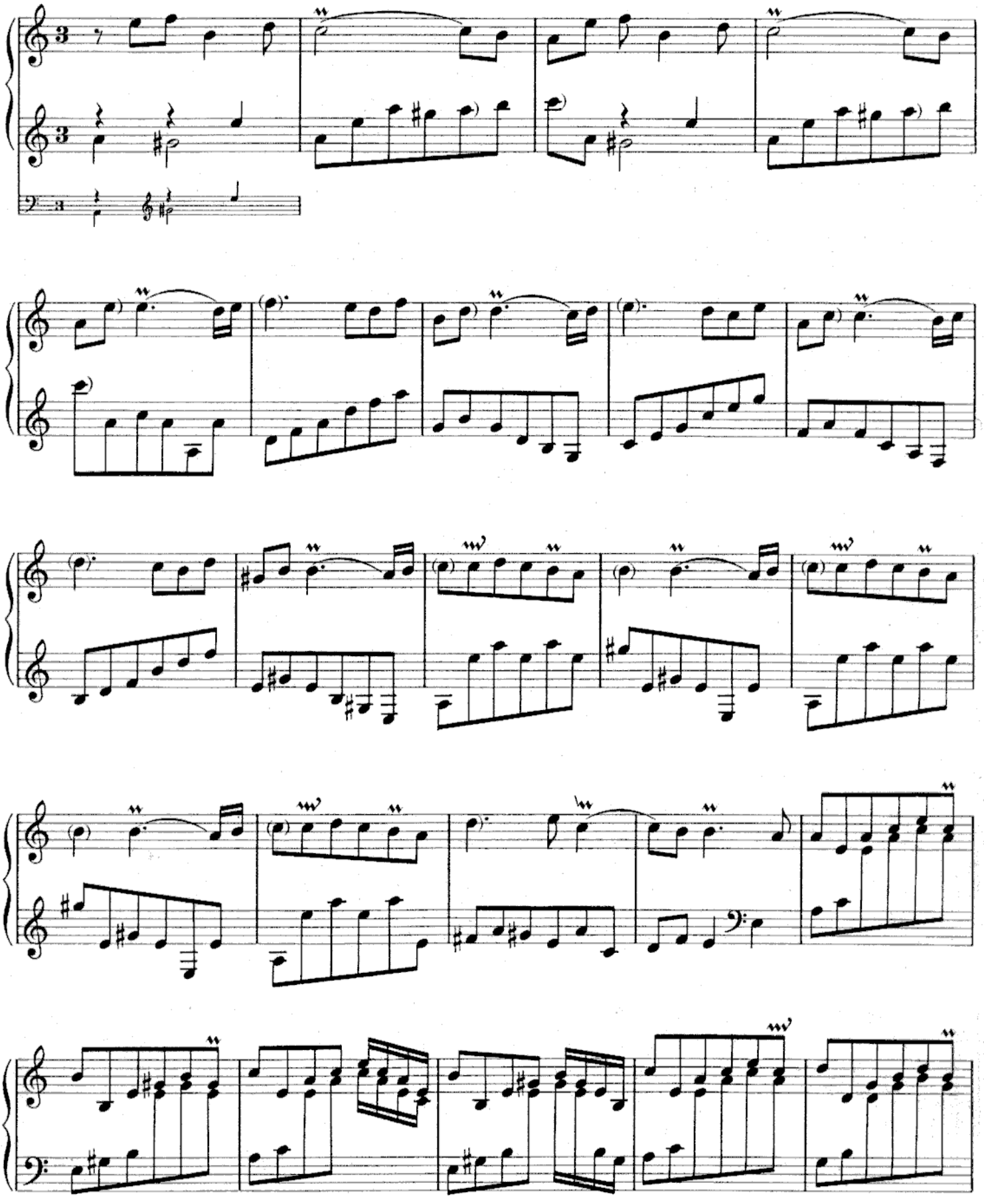


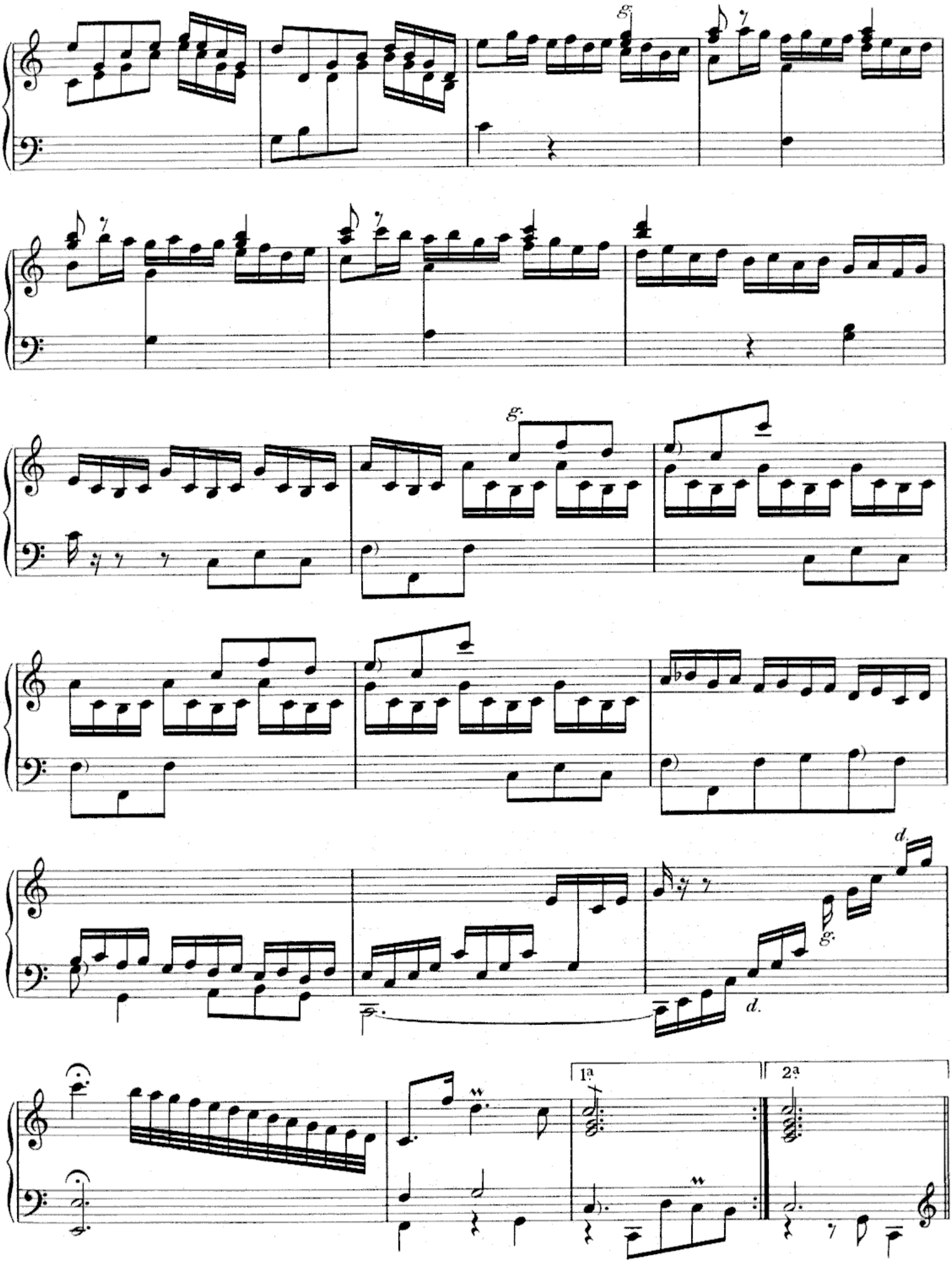

Reprise
1ª
2ª

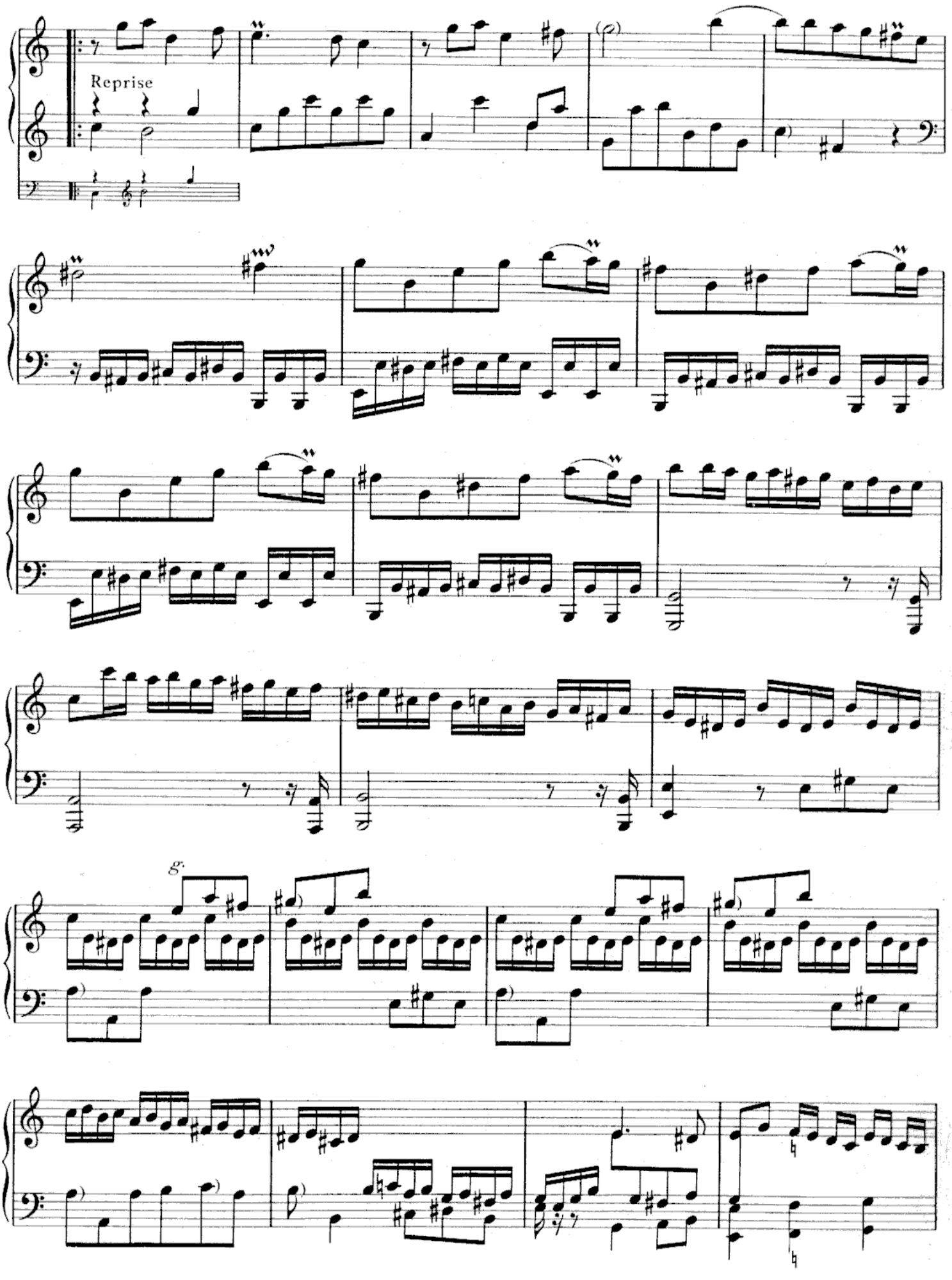
Sarabande

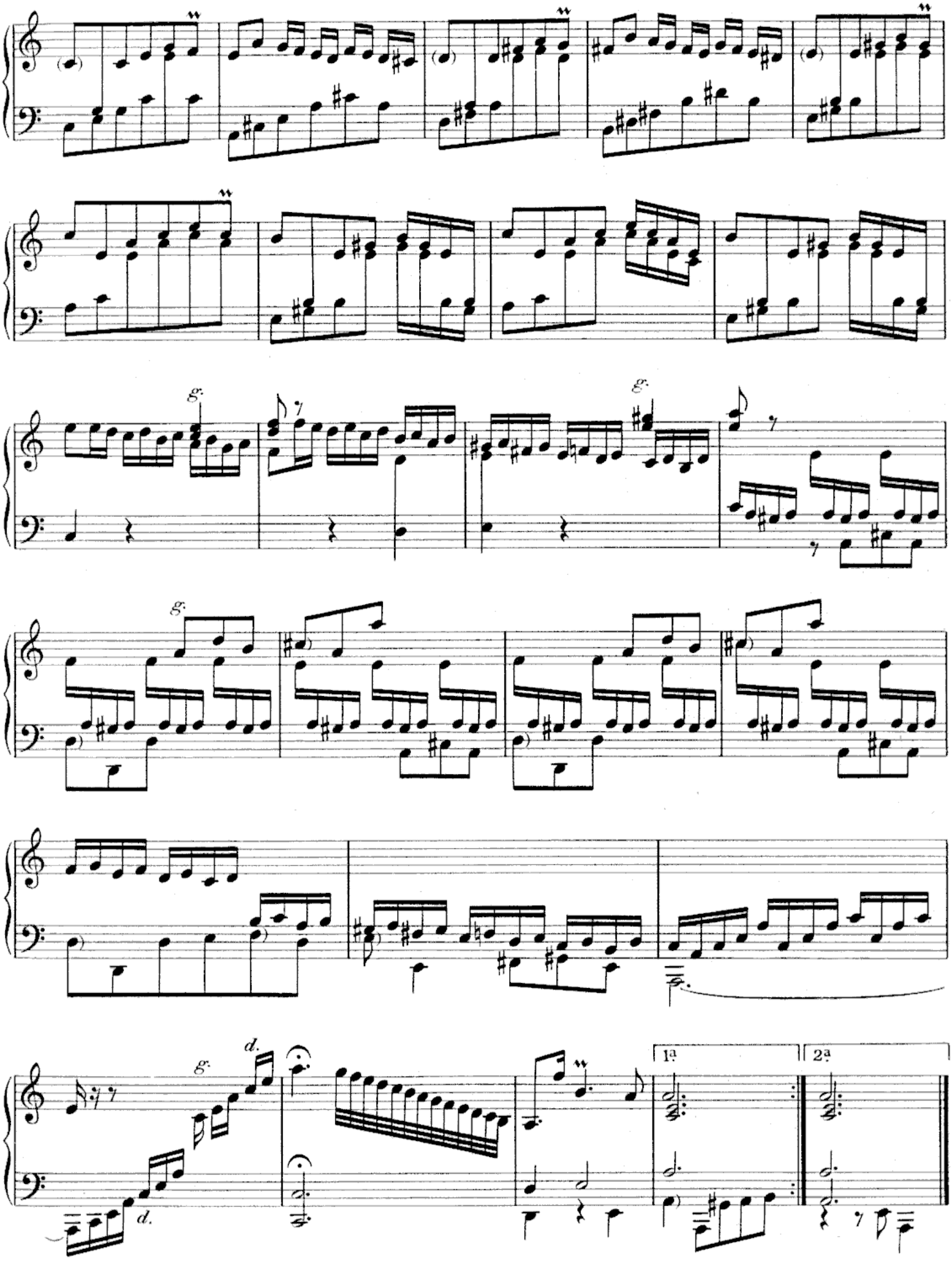


Les Trois Mains

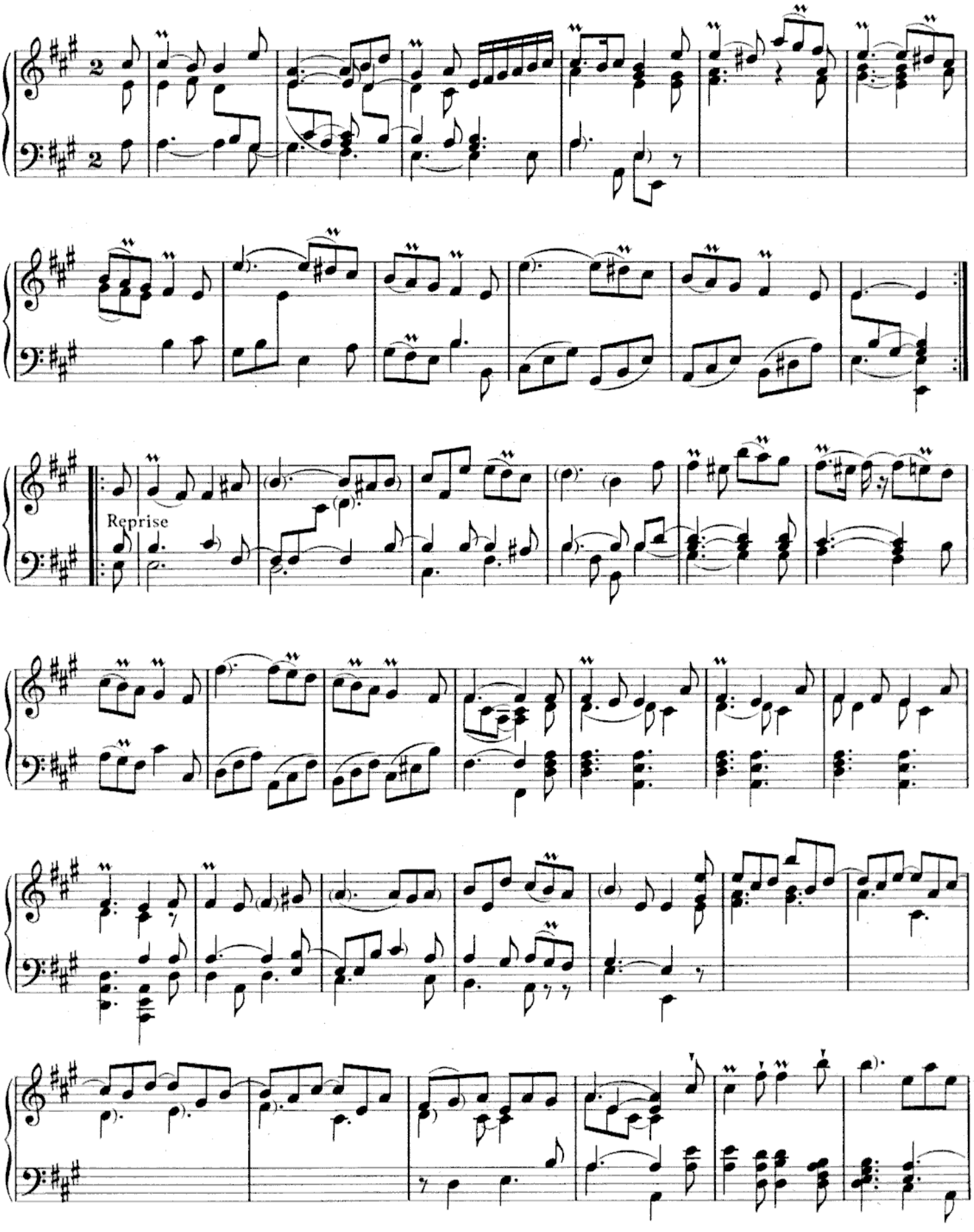


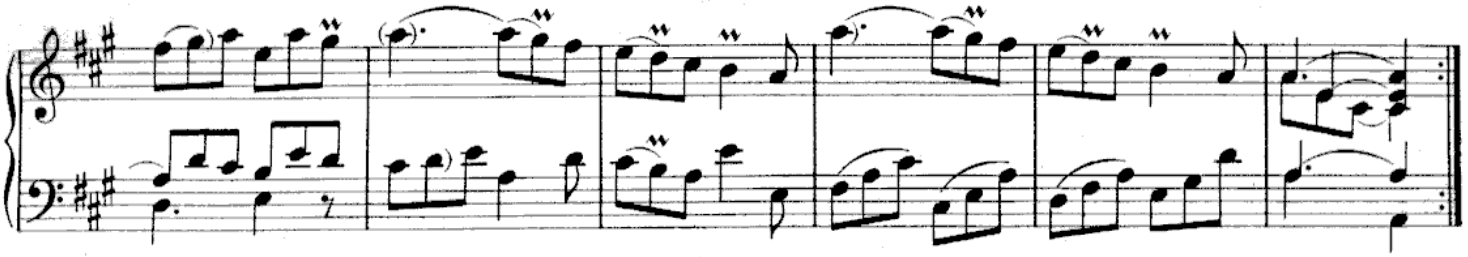

g.
g.
g.
d.
d.
1ª
2ª


Reprise
g.

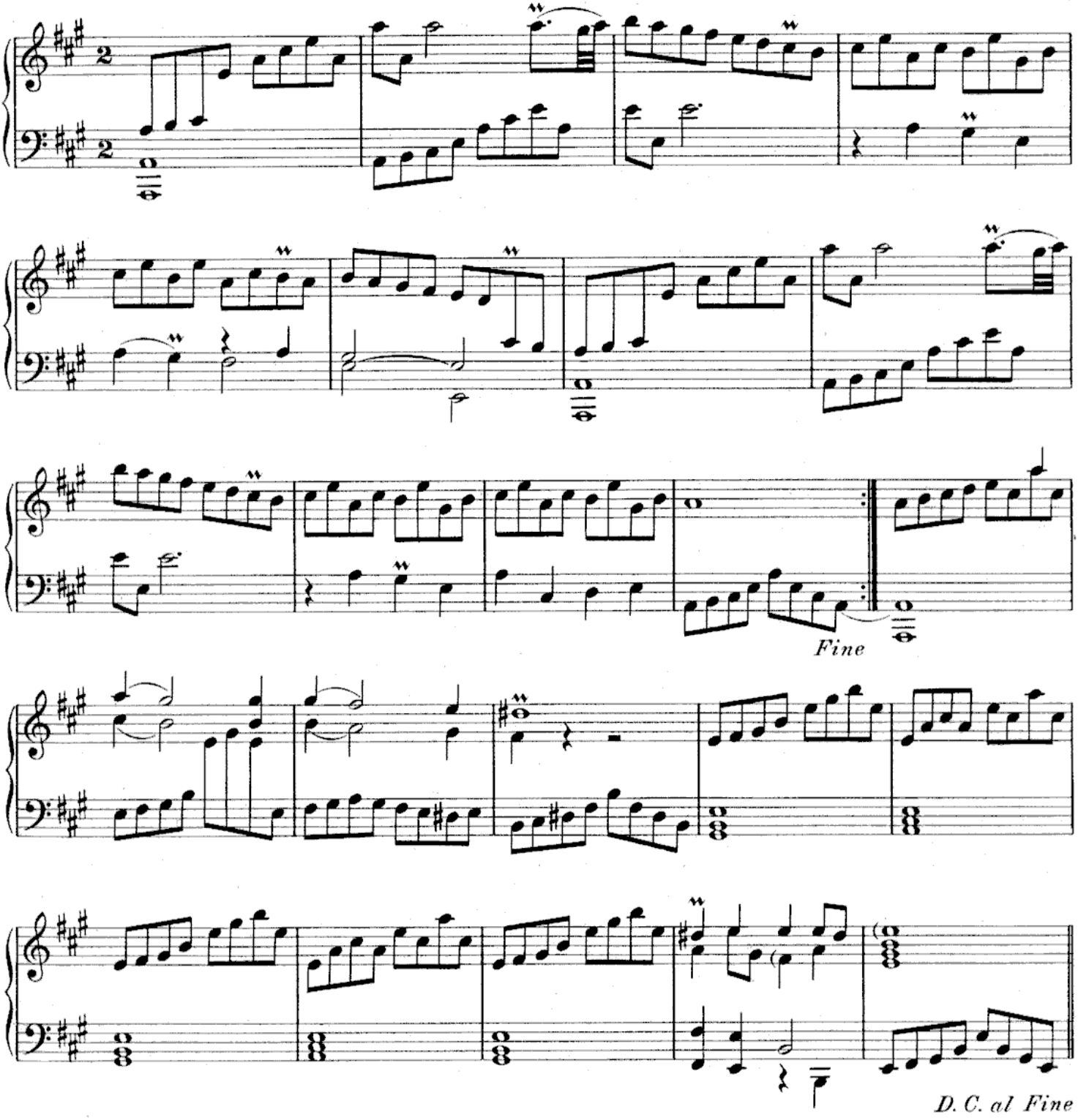

g.
g.
g.
g.
d.
d.
1ª
2ª

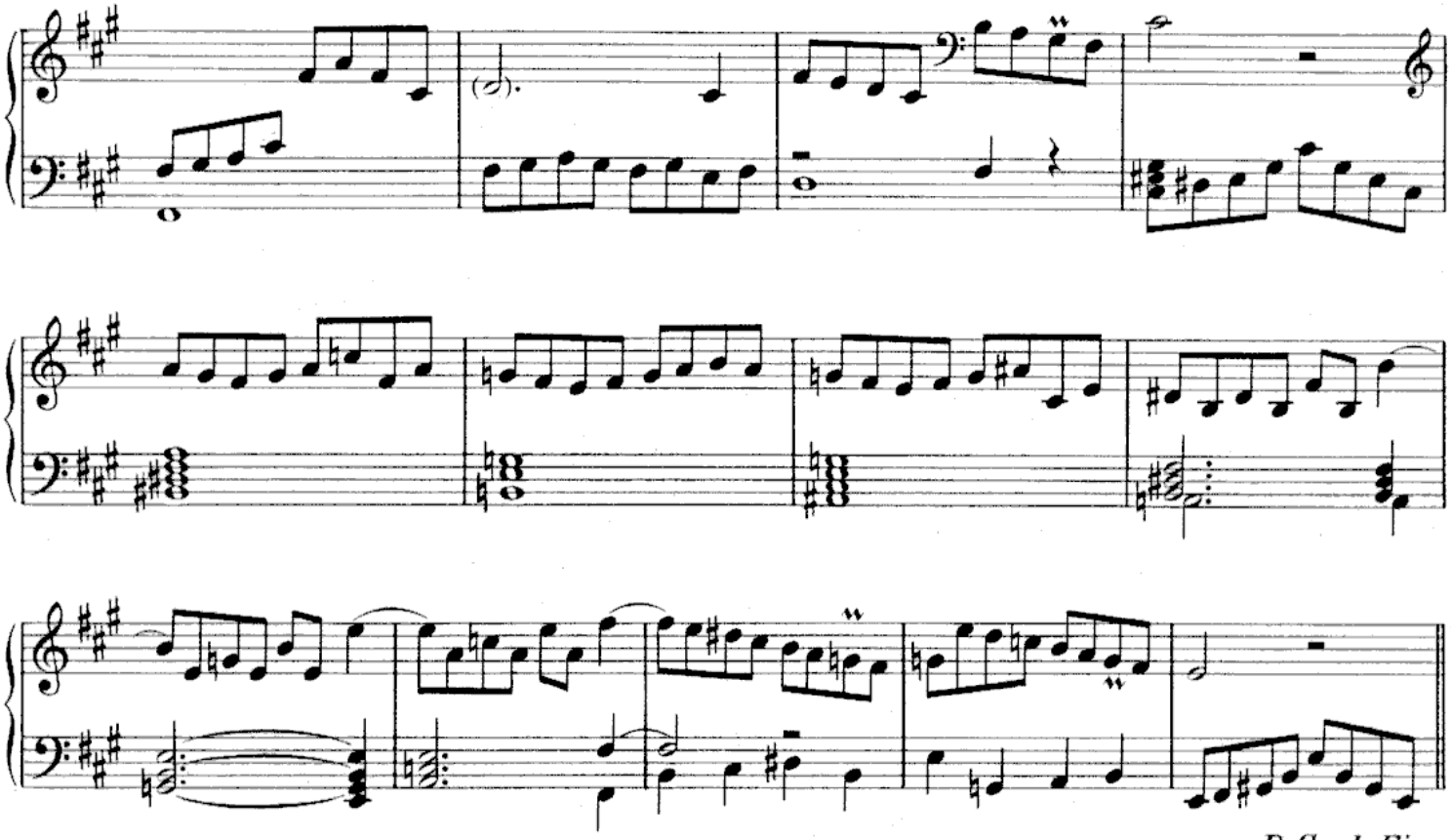
Fanfarinette





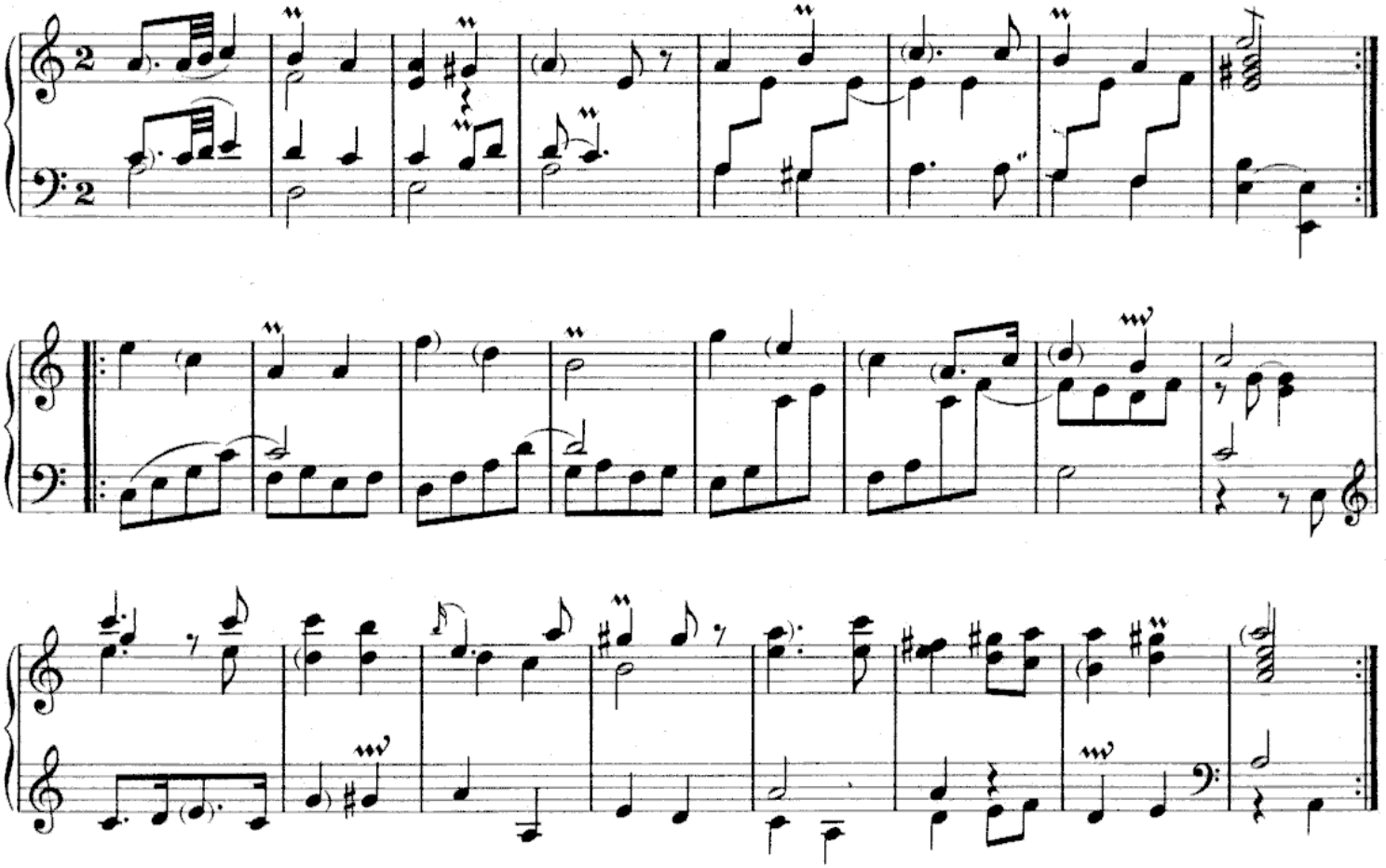
La Triomphante



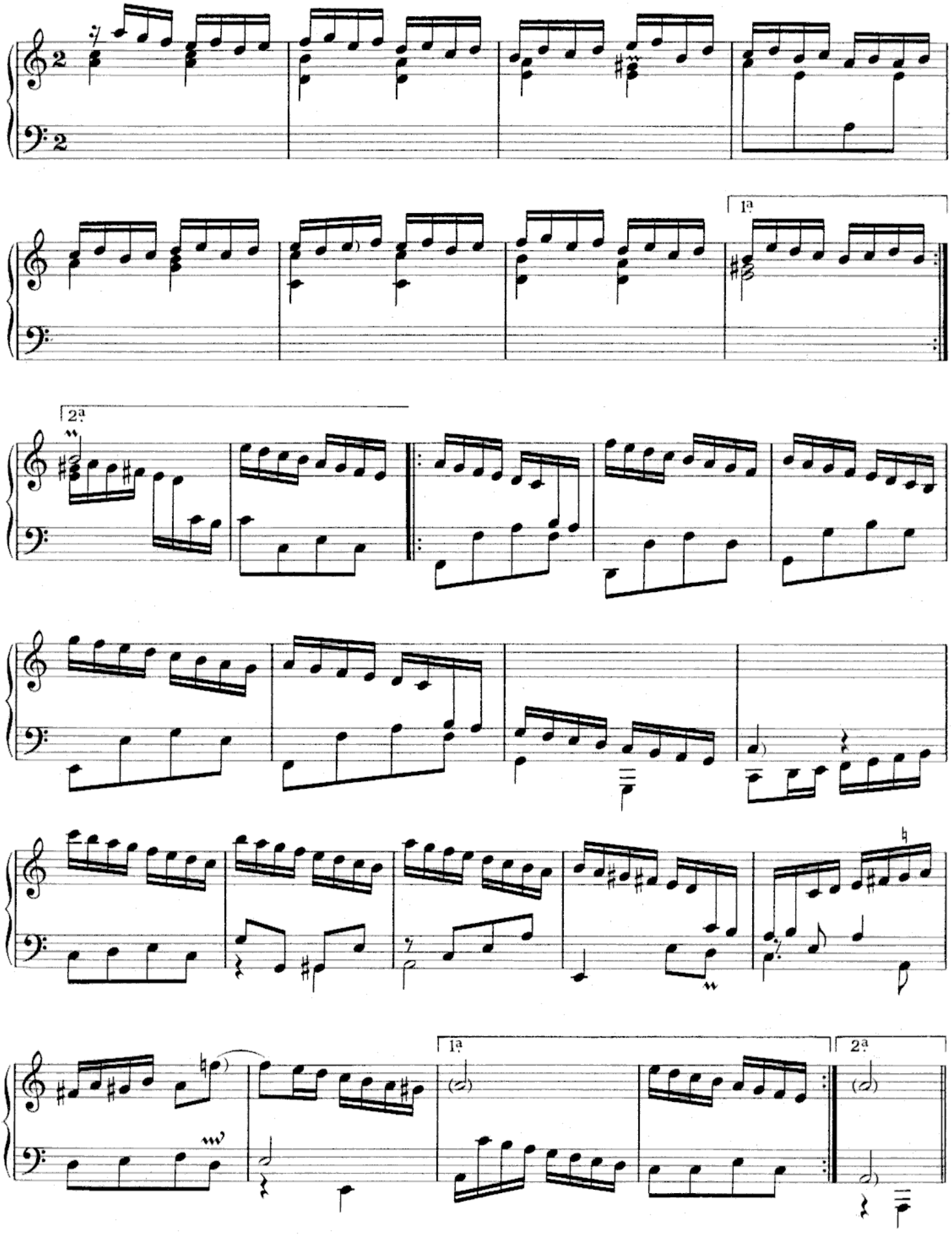


D. C. al Fine

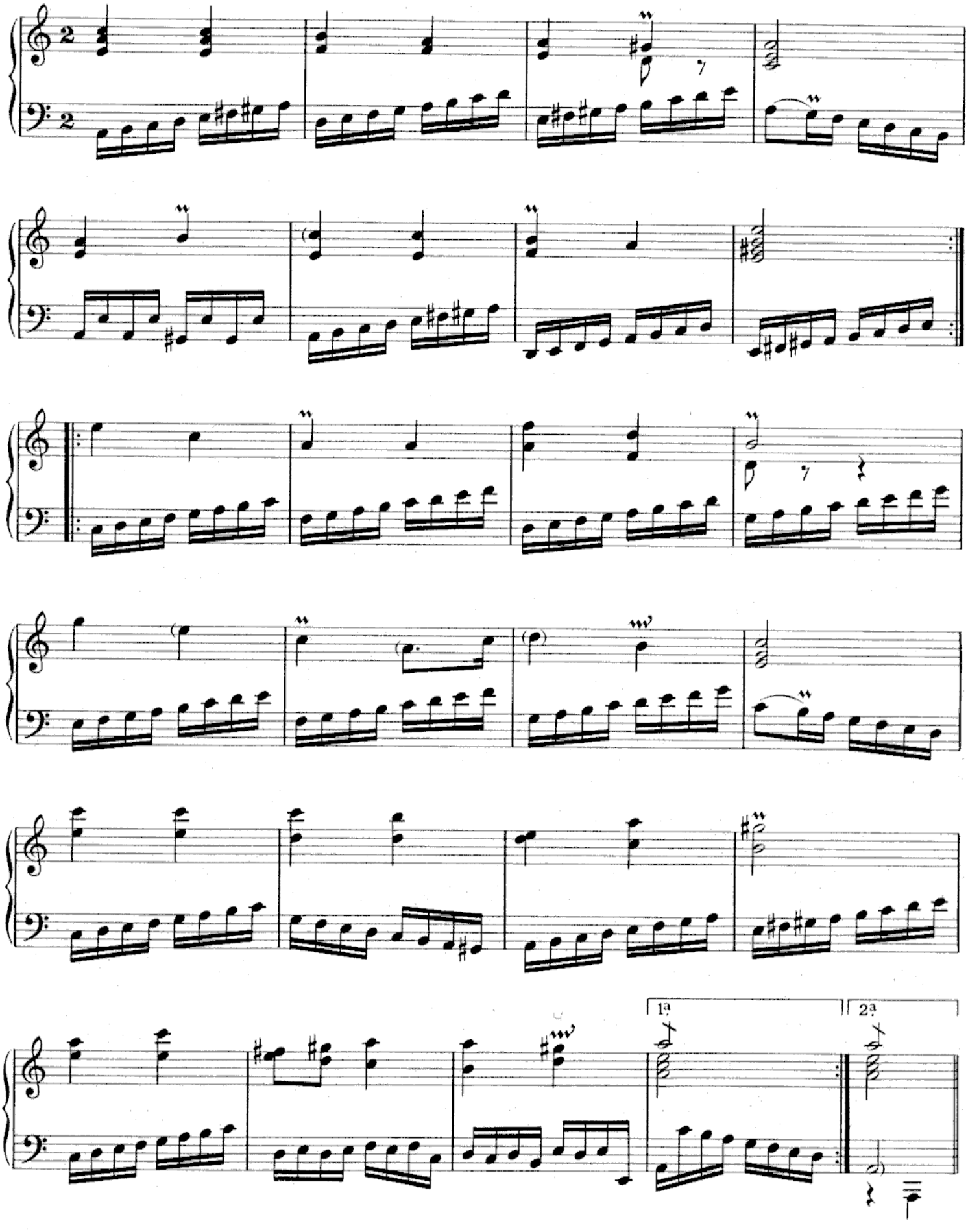
Gavotte



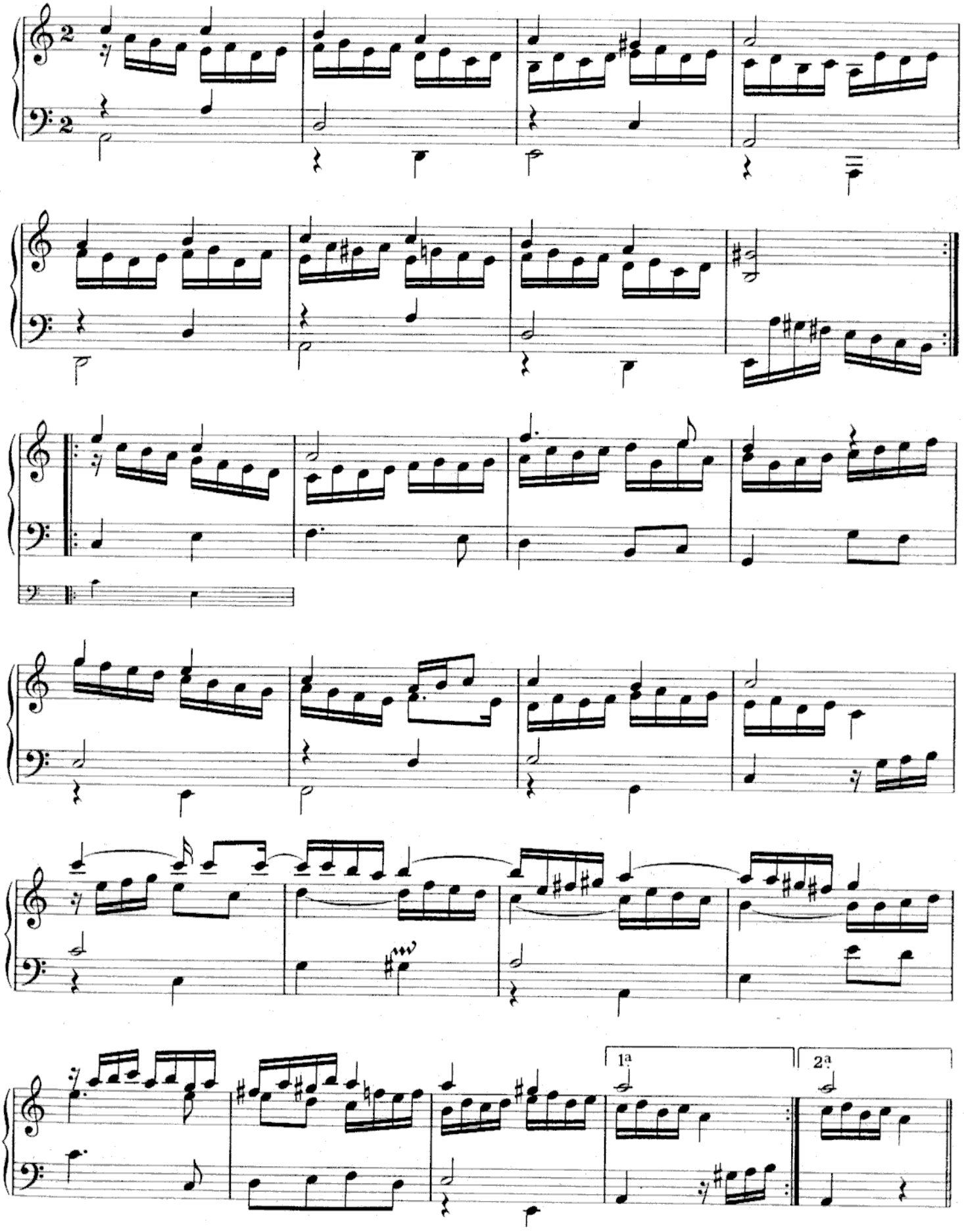
1er Double de la Gavotte



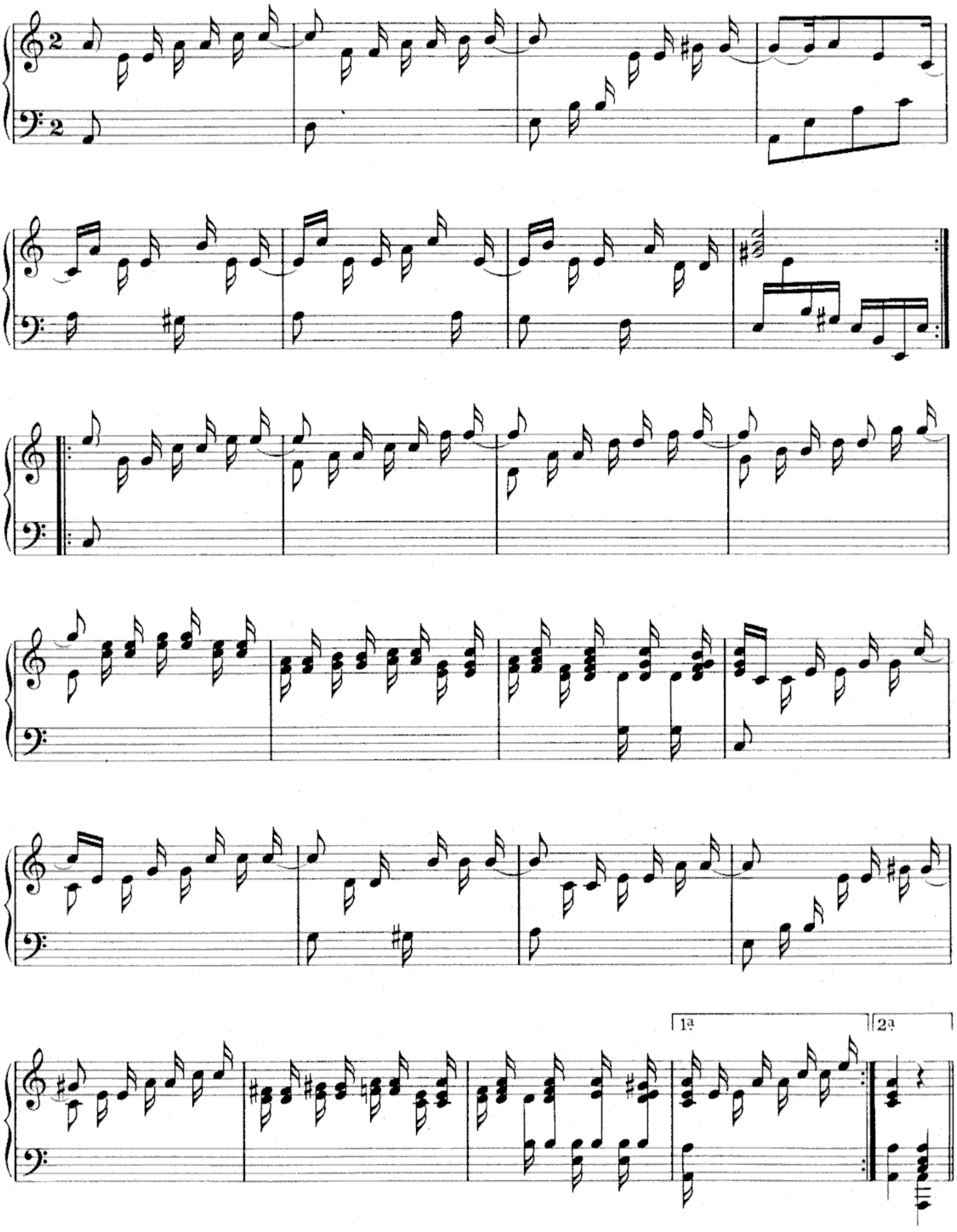
2me Double



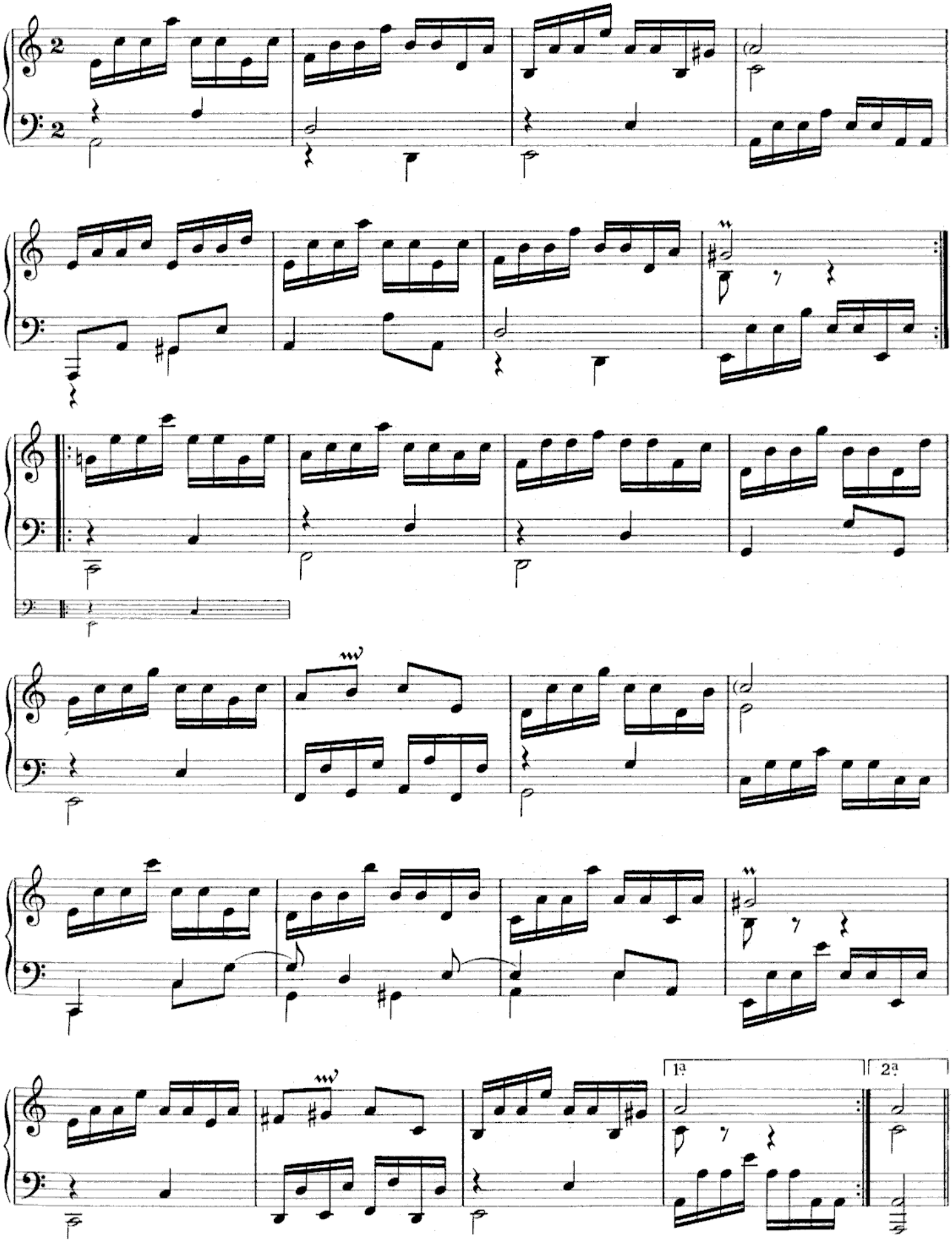
3me Double



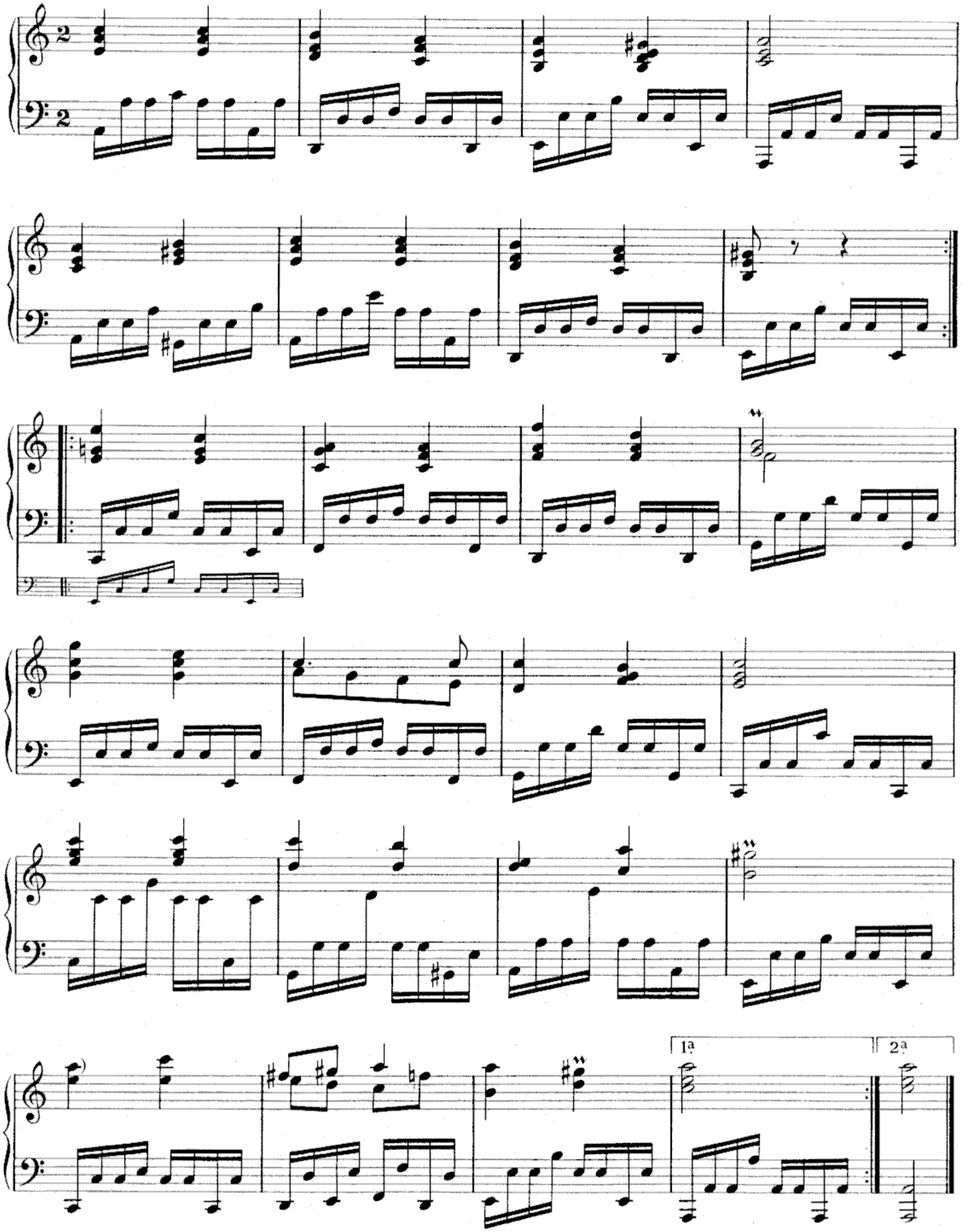
4me Double



5me Double

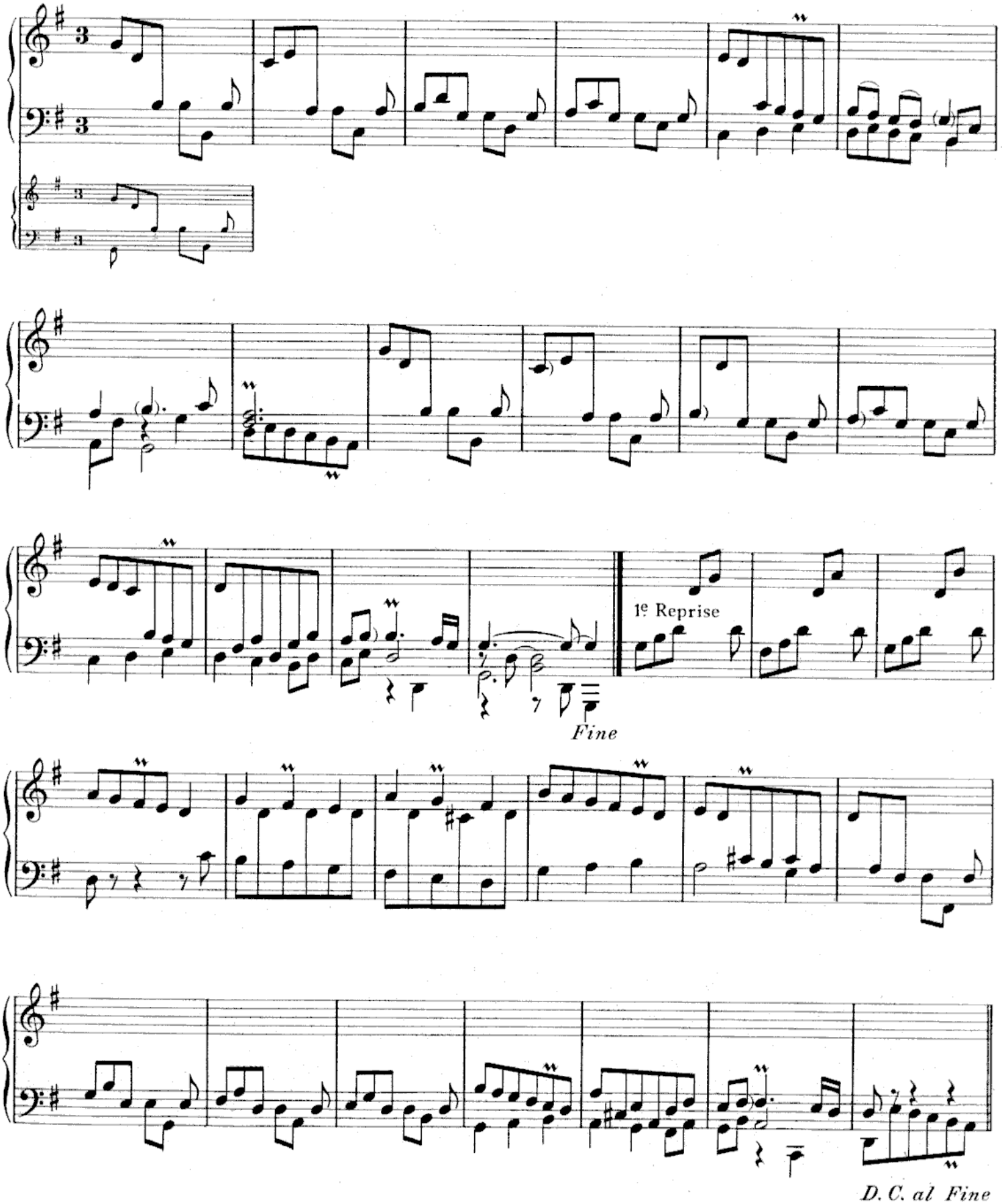


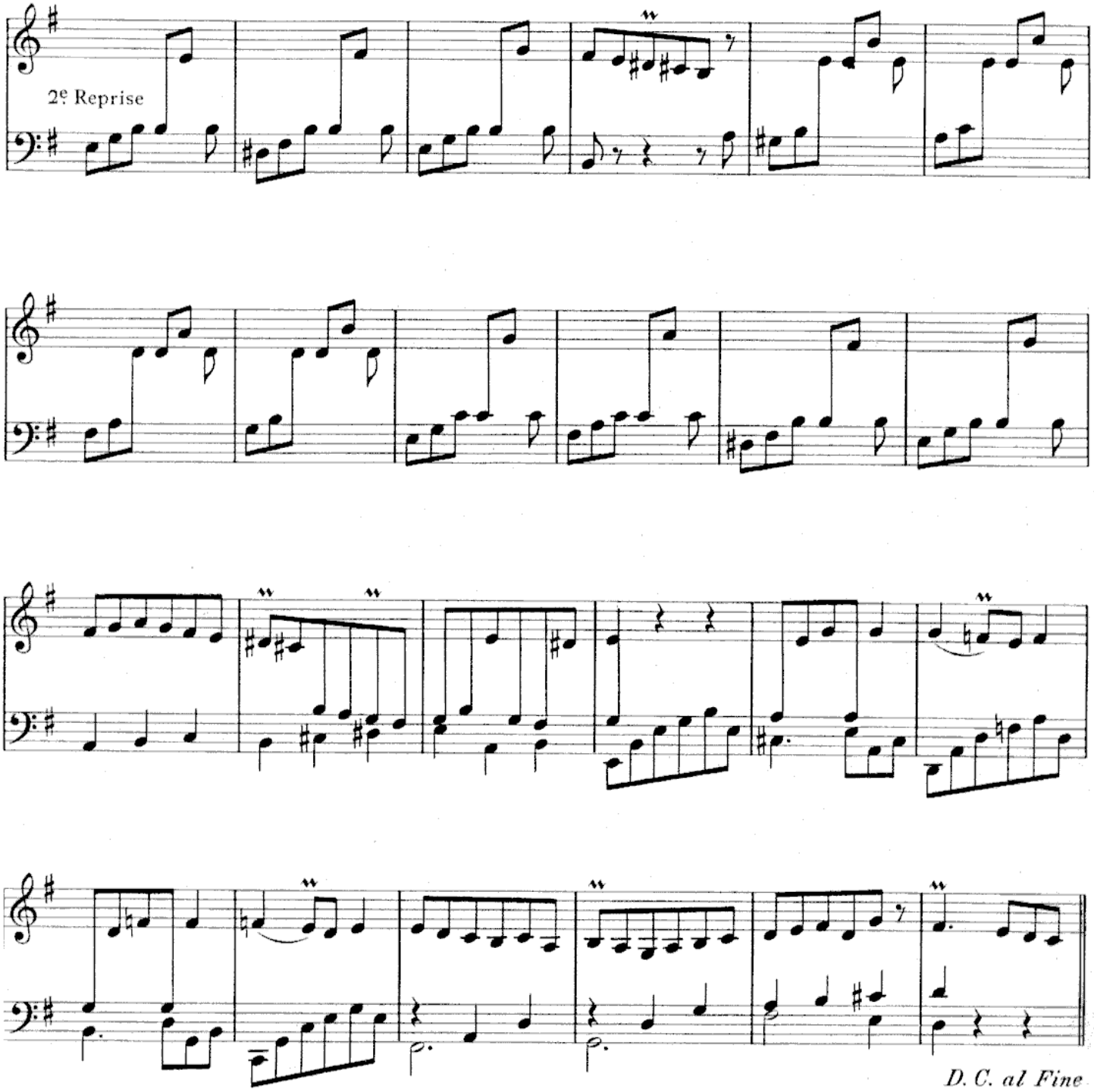
6me Double



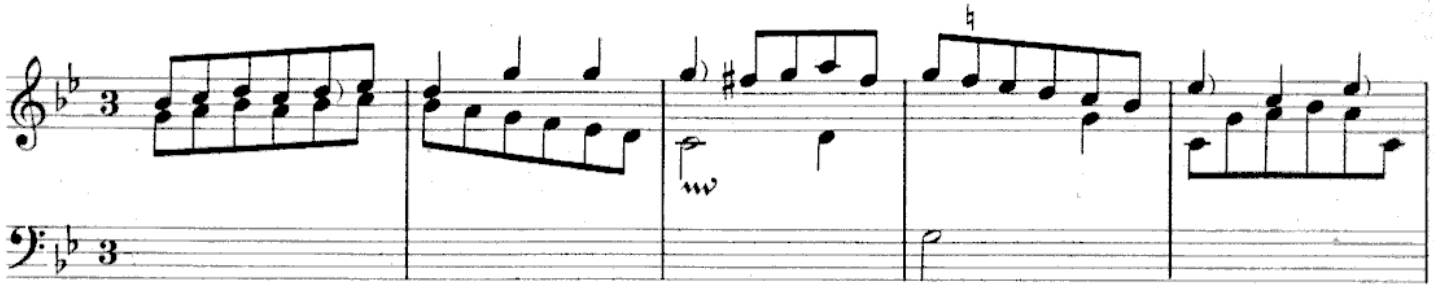
Les Tricotets

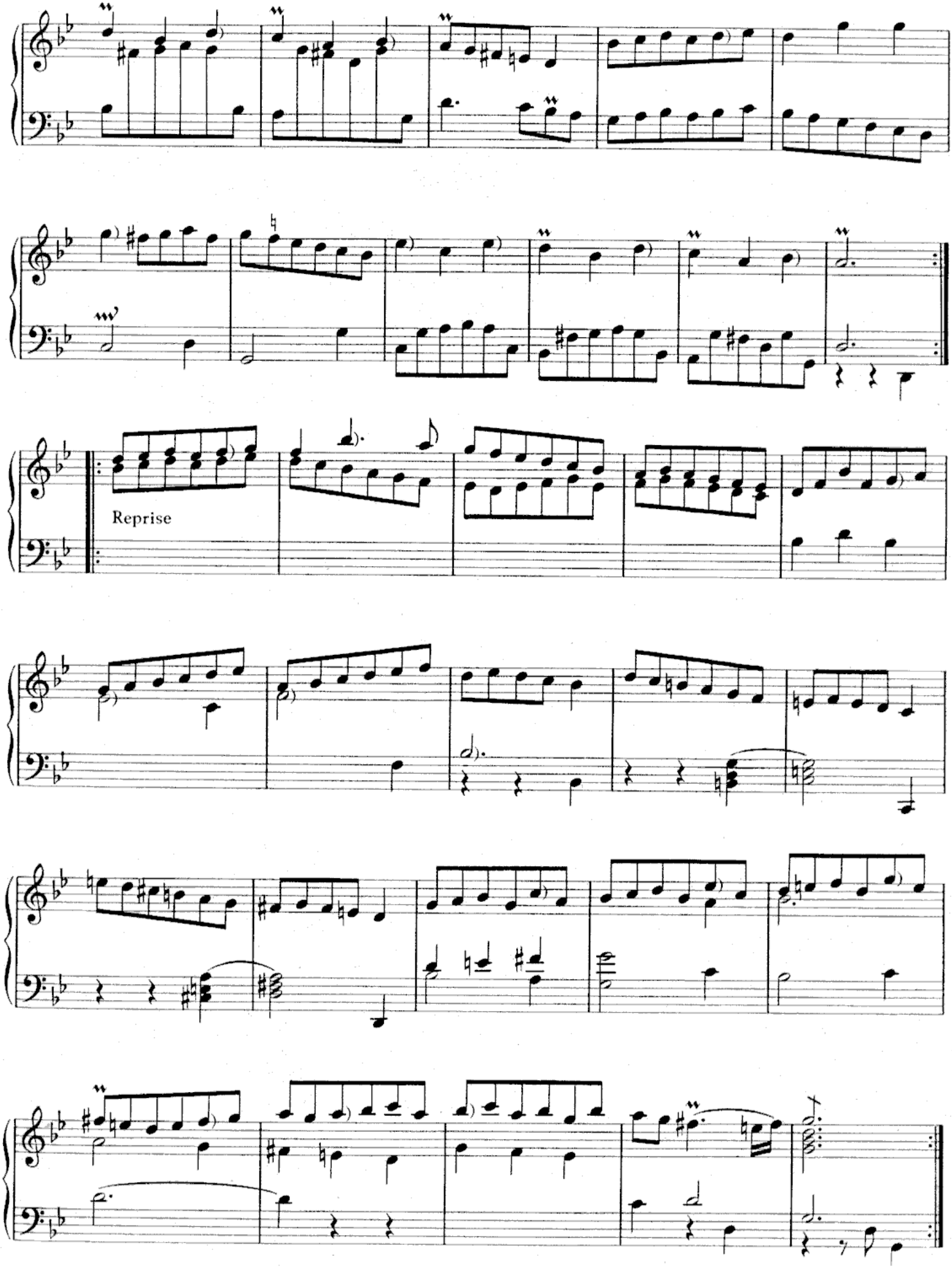
Rondeau



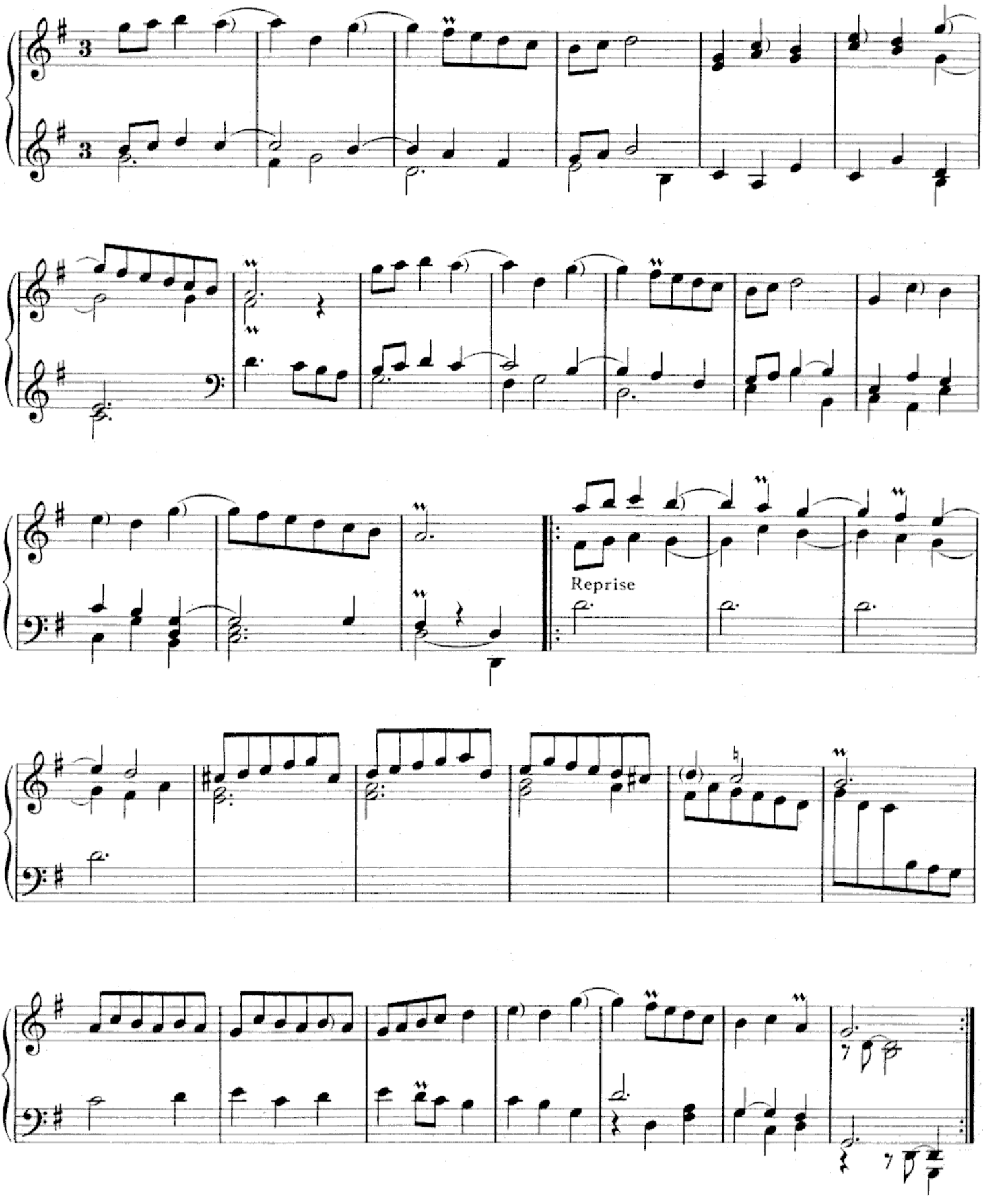


L' Indifférente

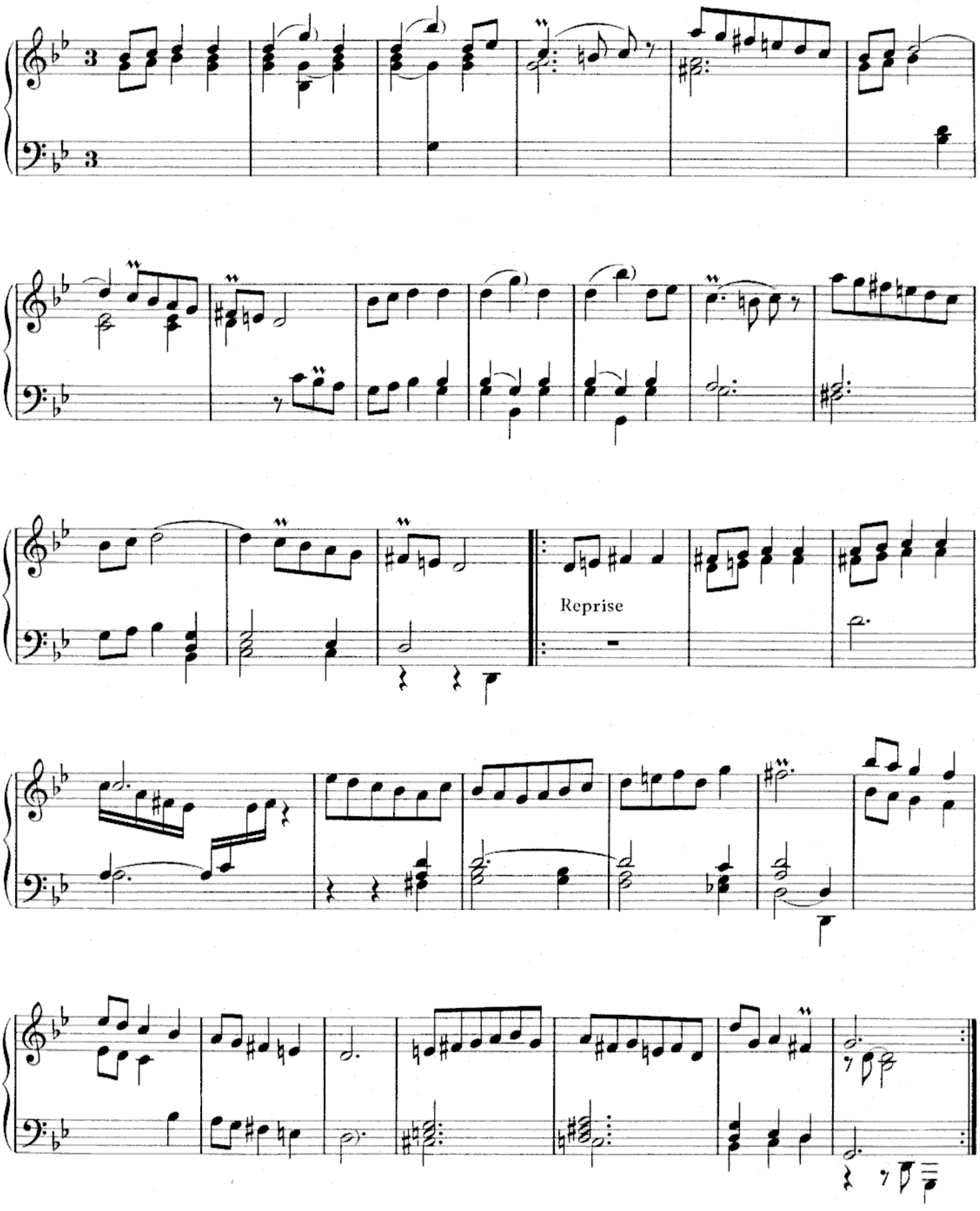



Reprise

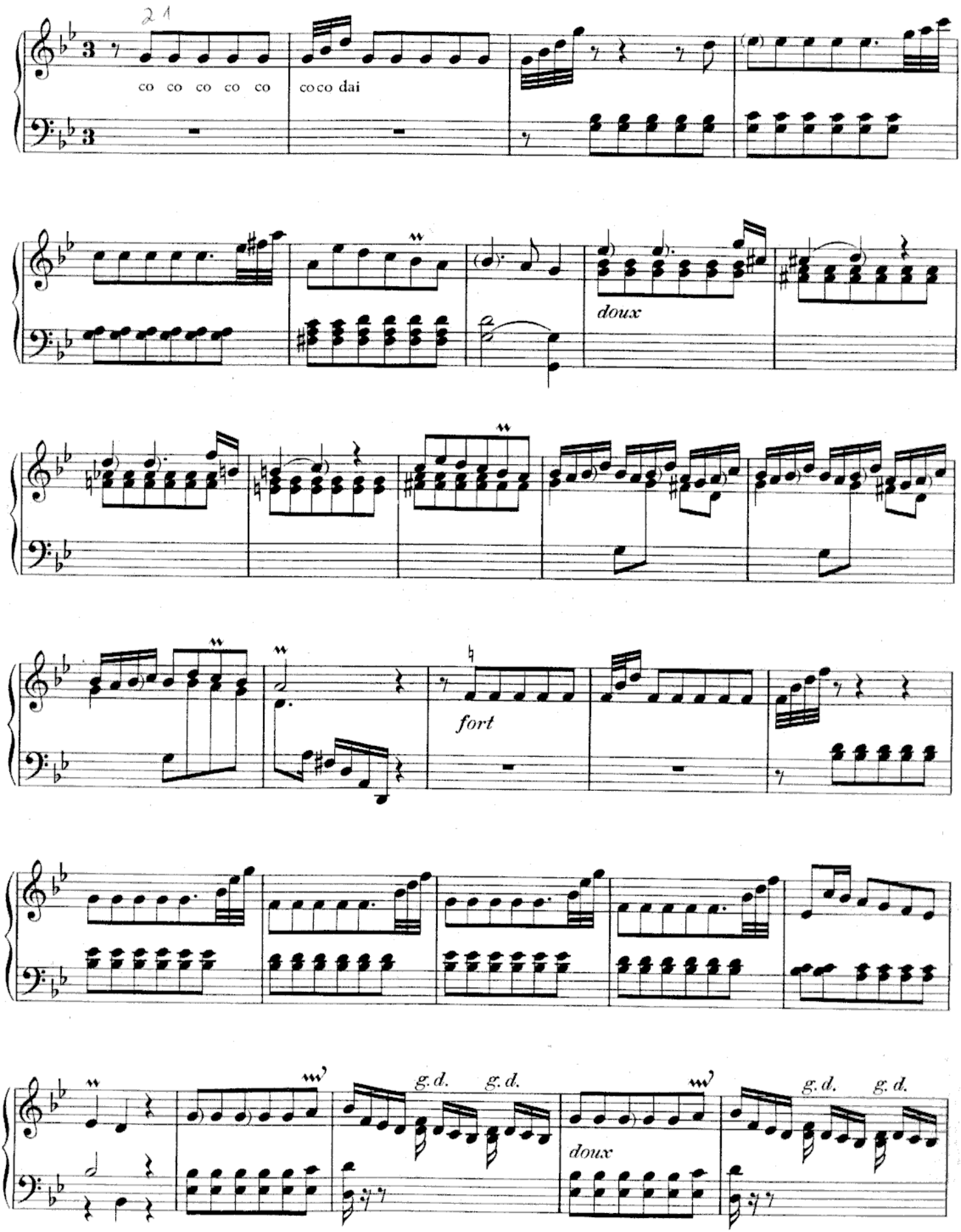
Menuet

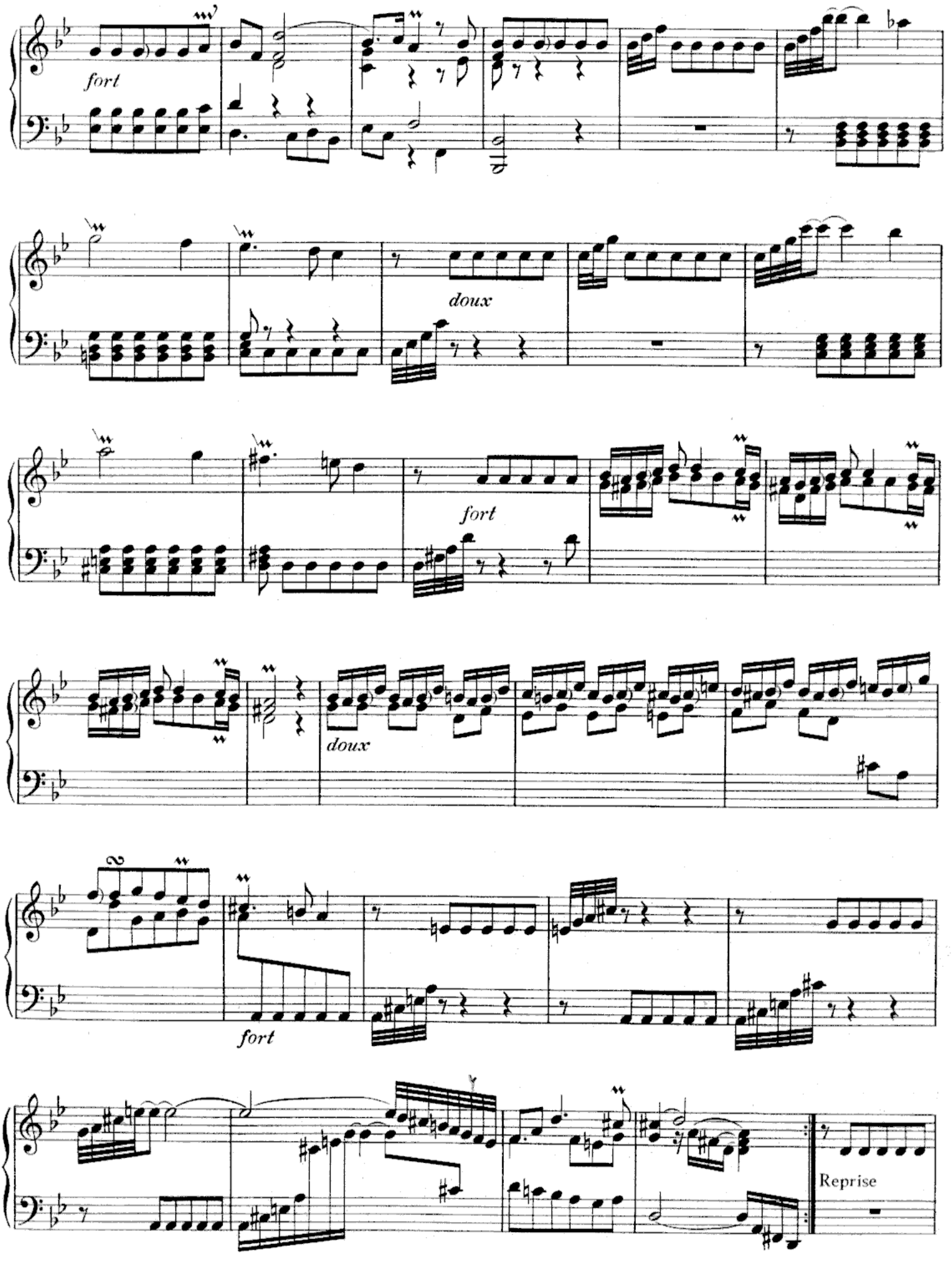


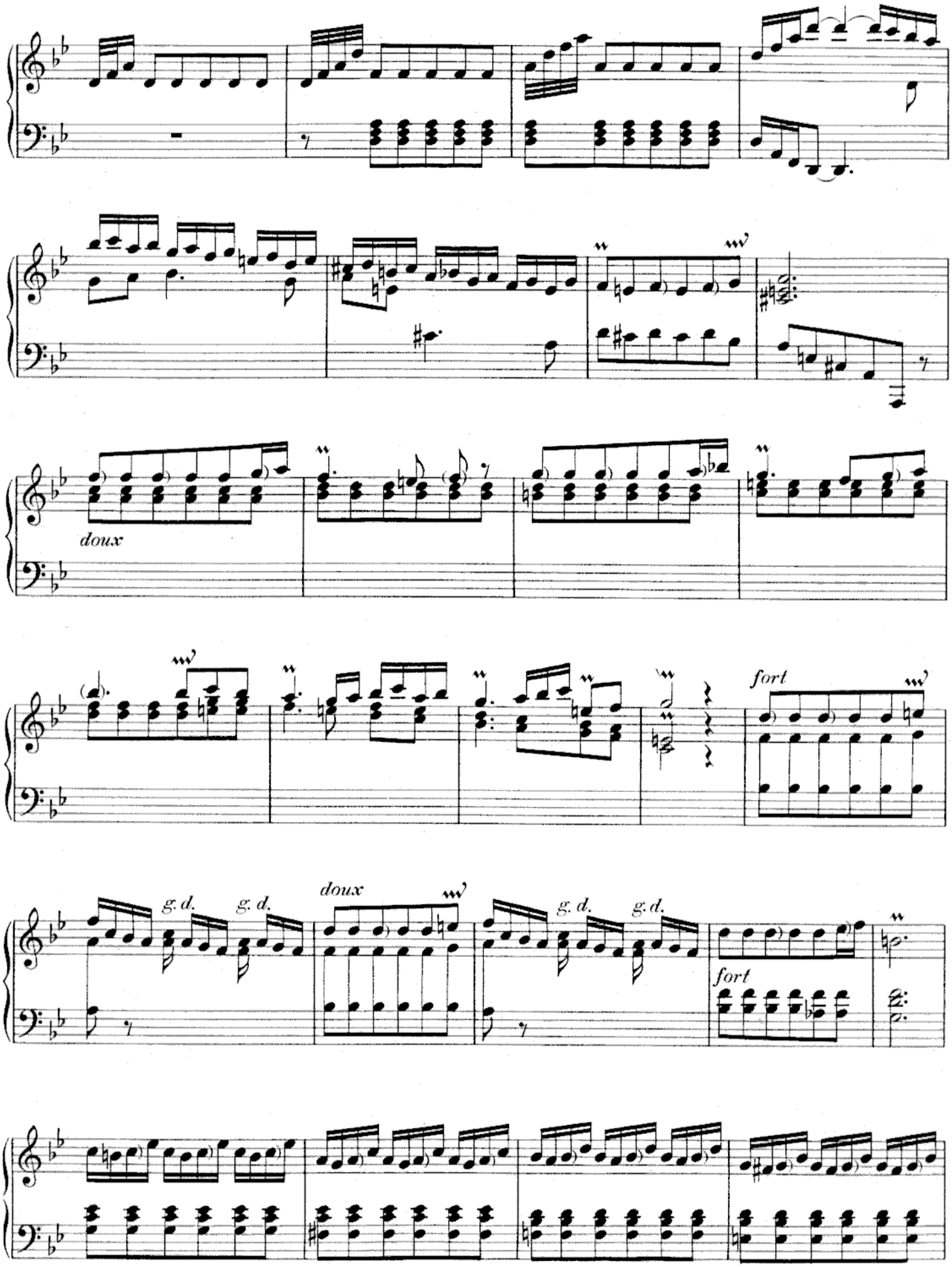
2me Menuet

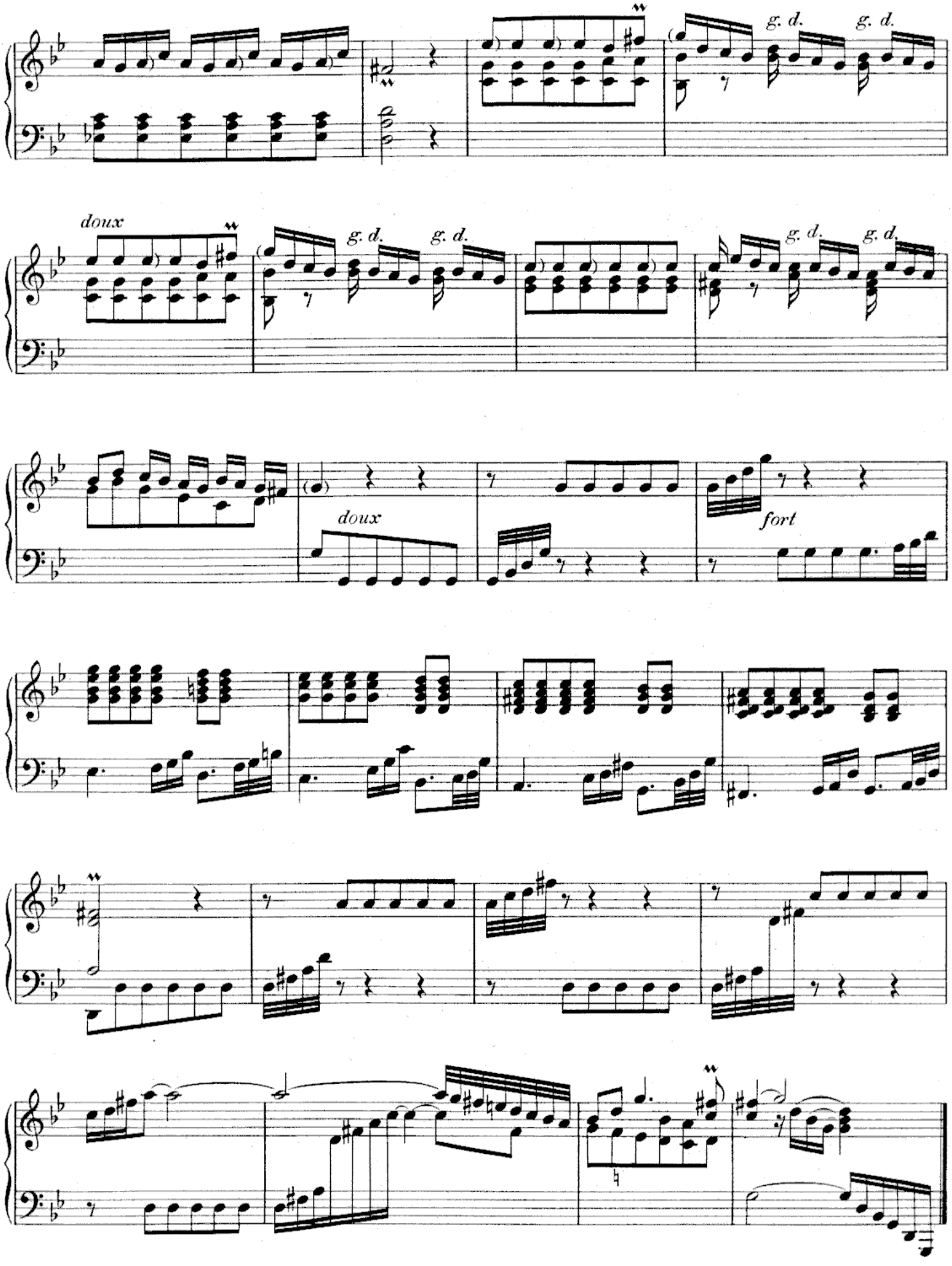


La Poule

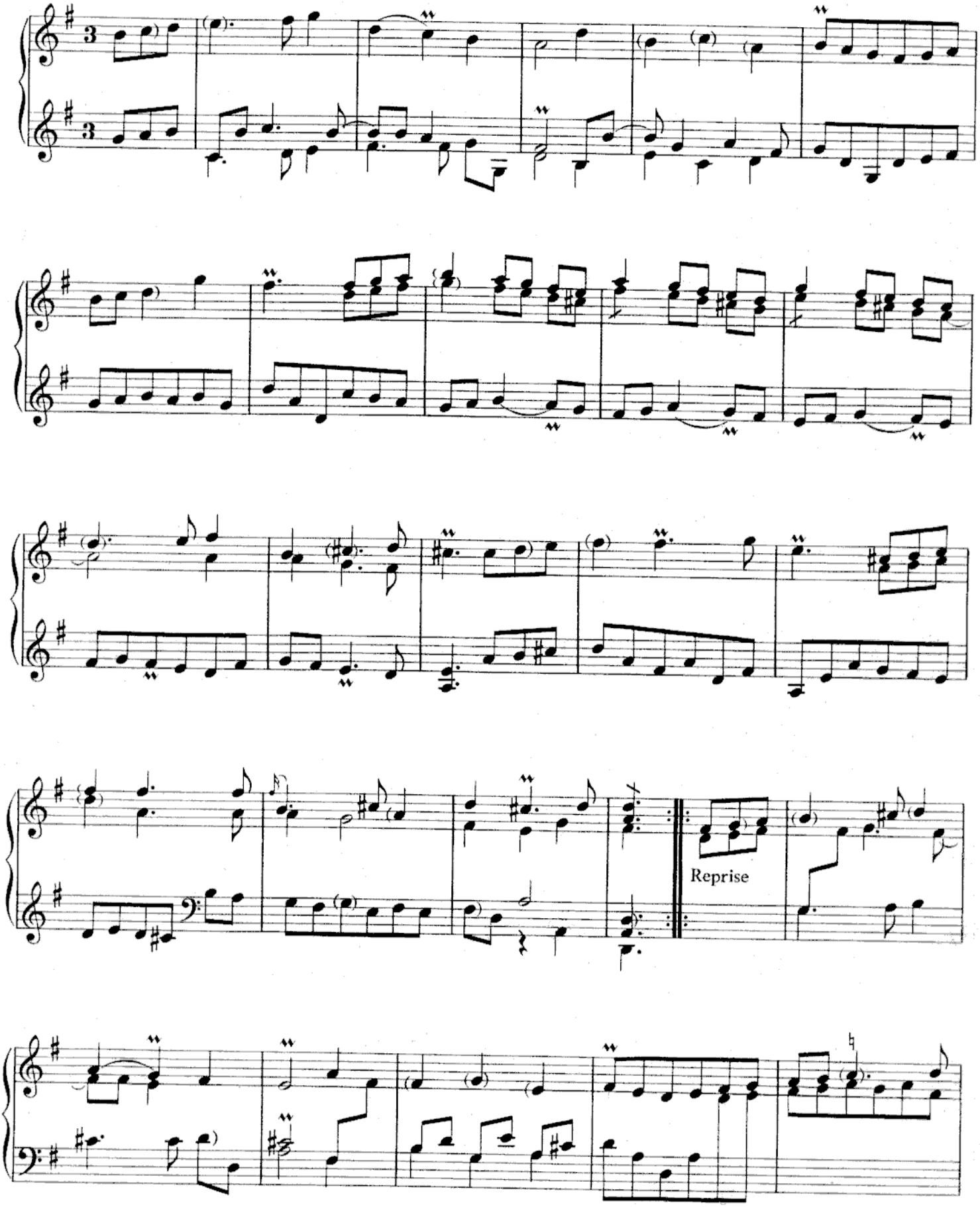


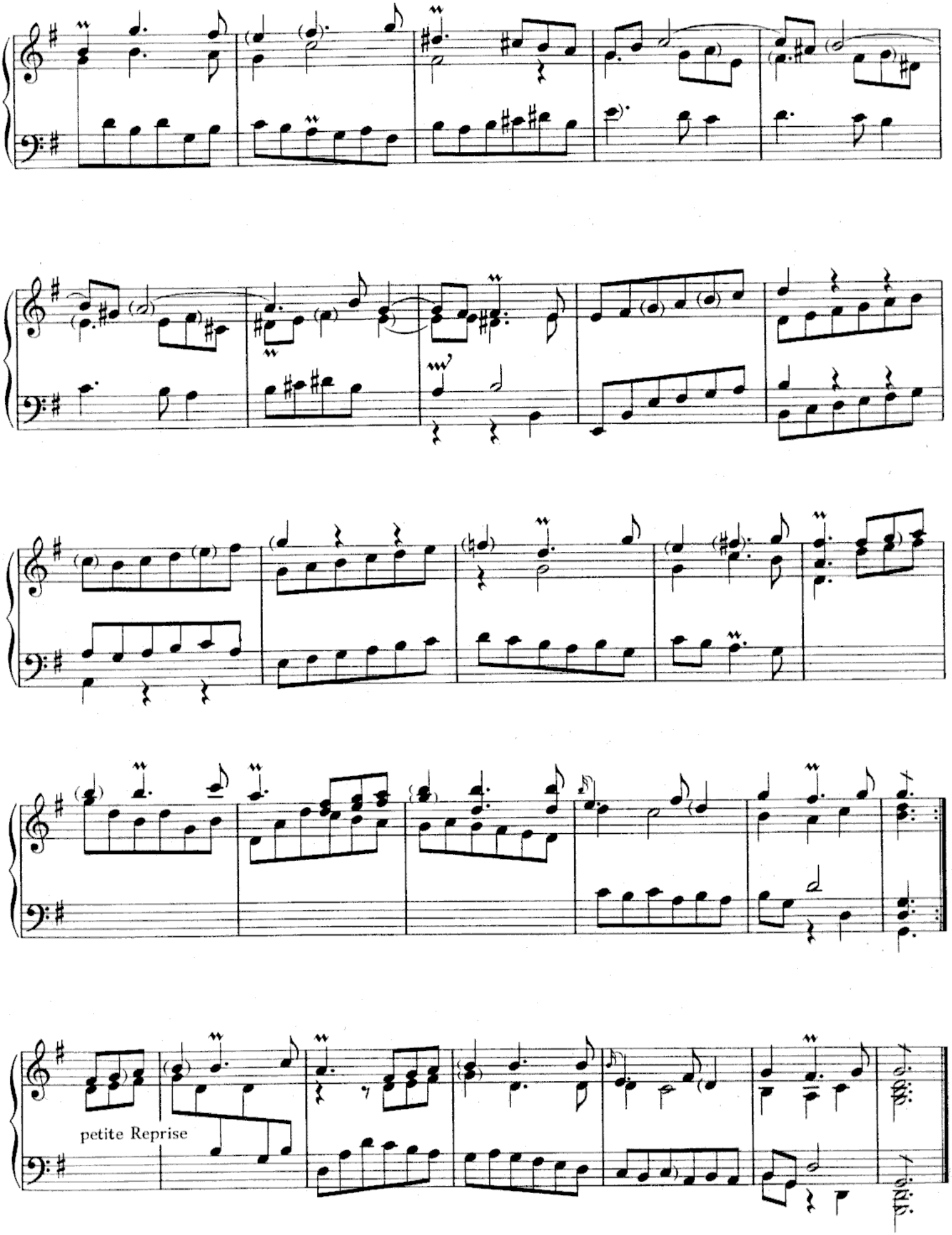

fort
doux
fort
doux
fort
Reprise


doux
fort
g. d.
g. d.
doux
g. d.
g. d.
fort

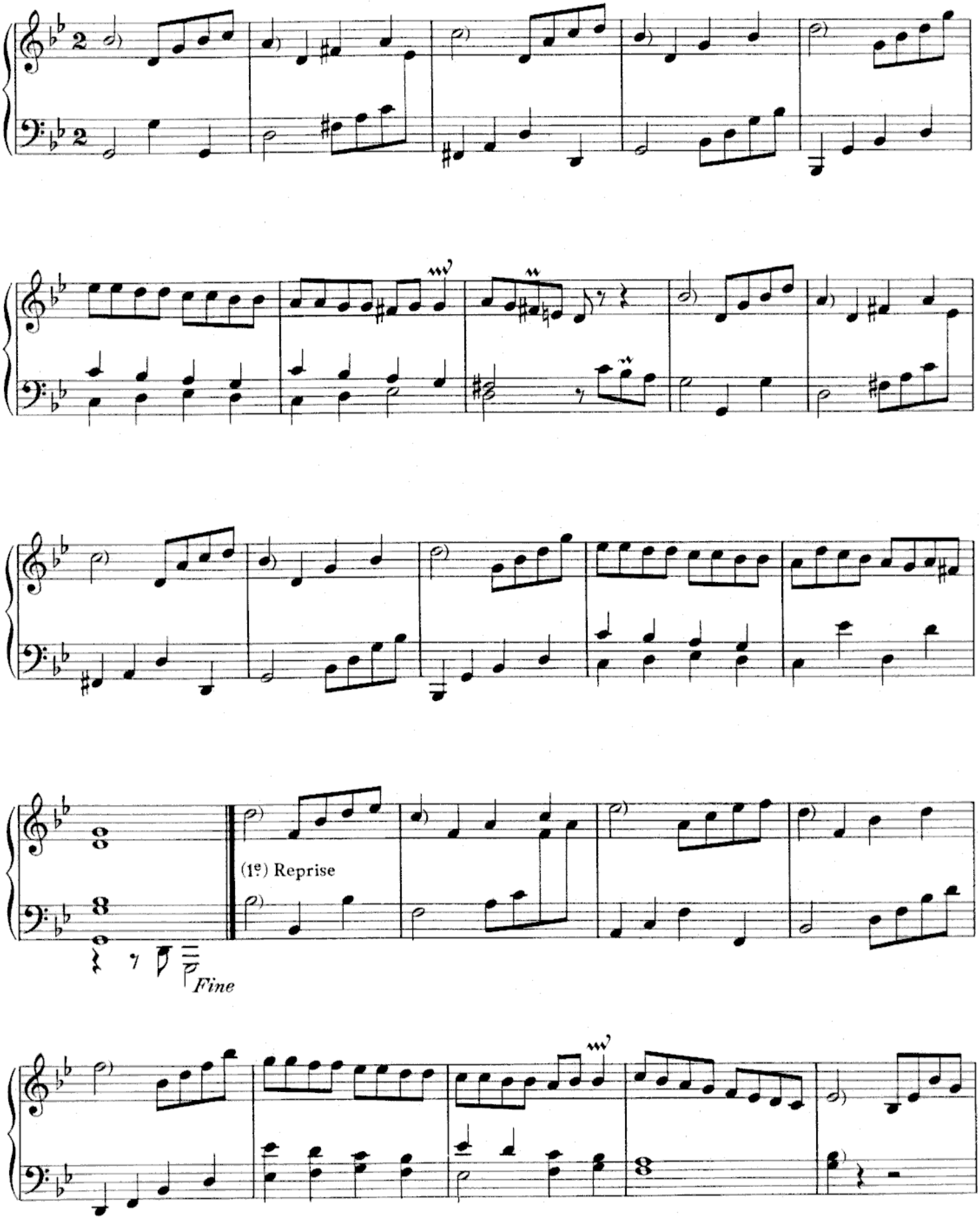

g. d.
g. d.
doux
g. d.
g. d.
g. d.
g. d.
doux
fort

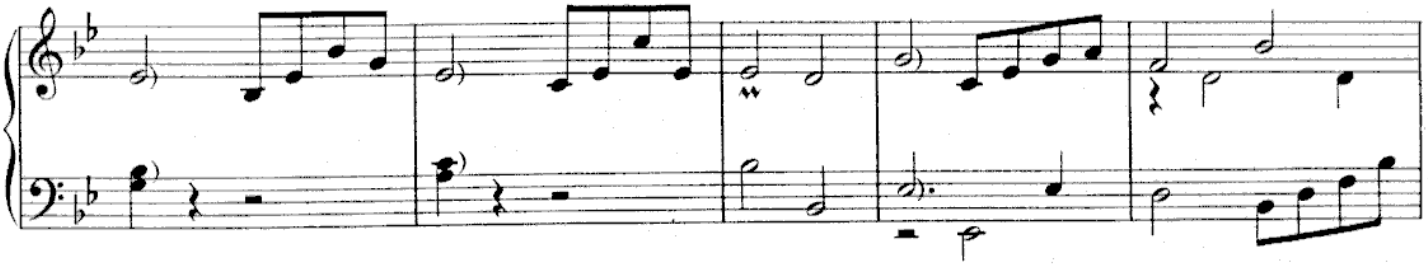
Les Triolets

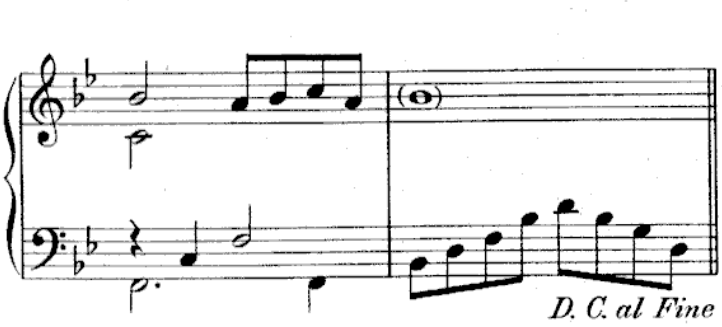


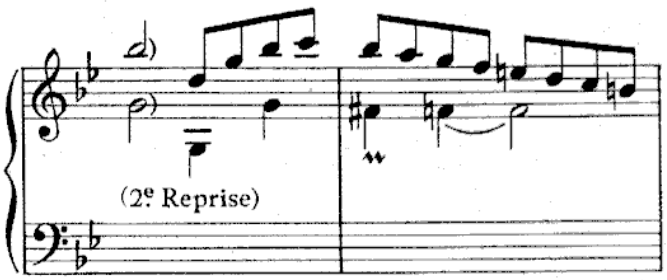

petite Reprise

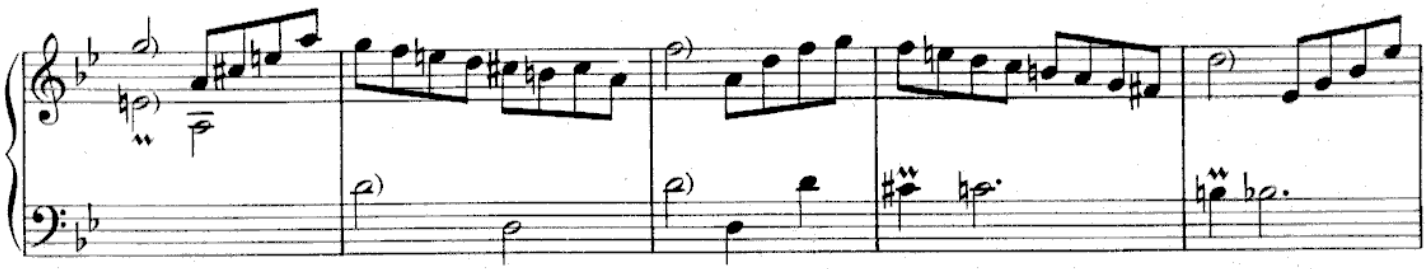
Les Sauvages

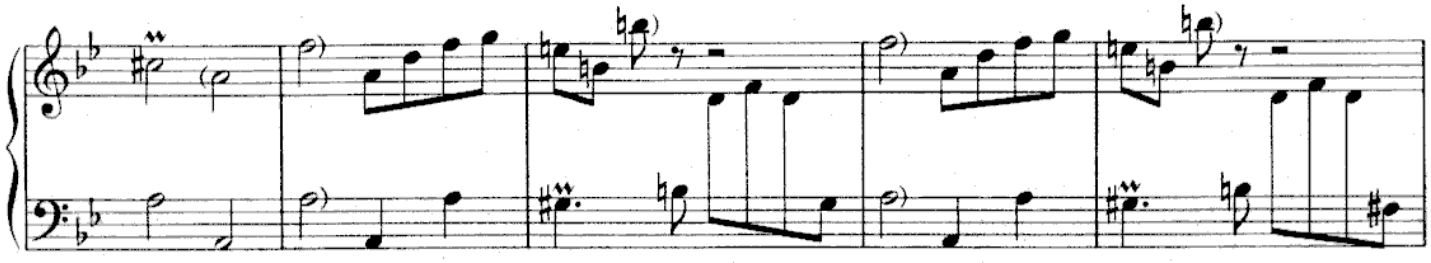


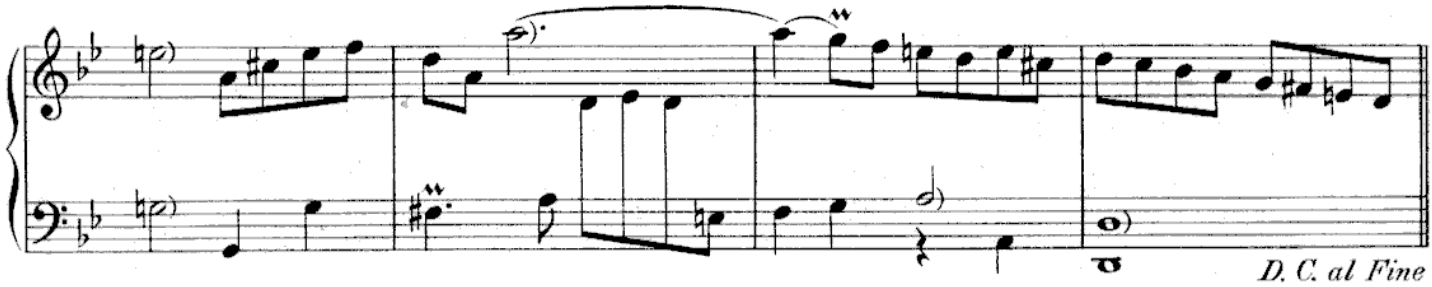



D. C. al Fine

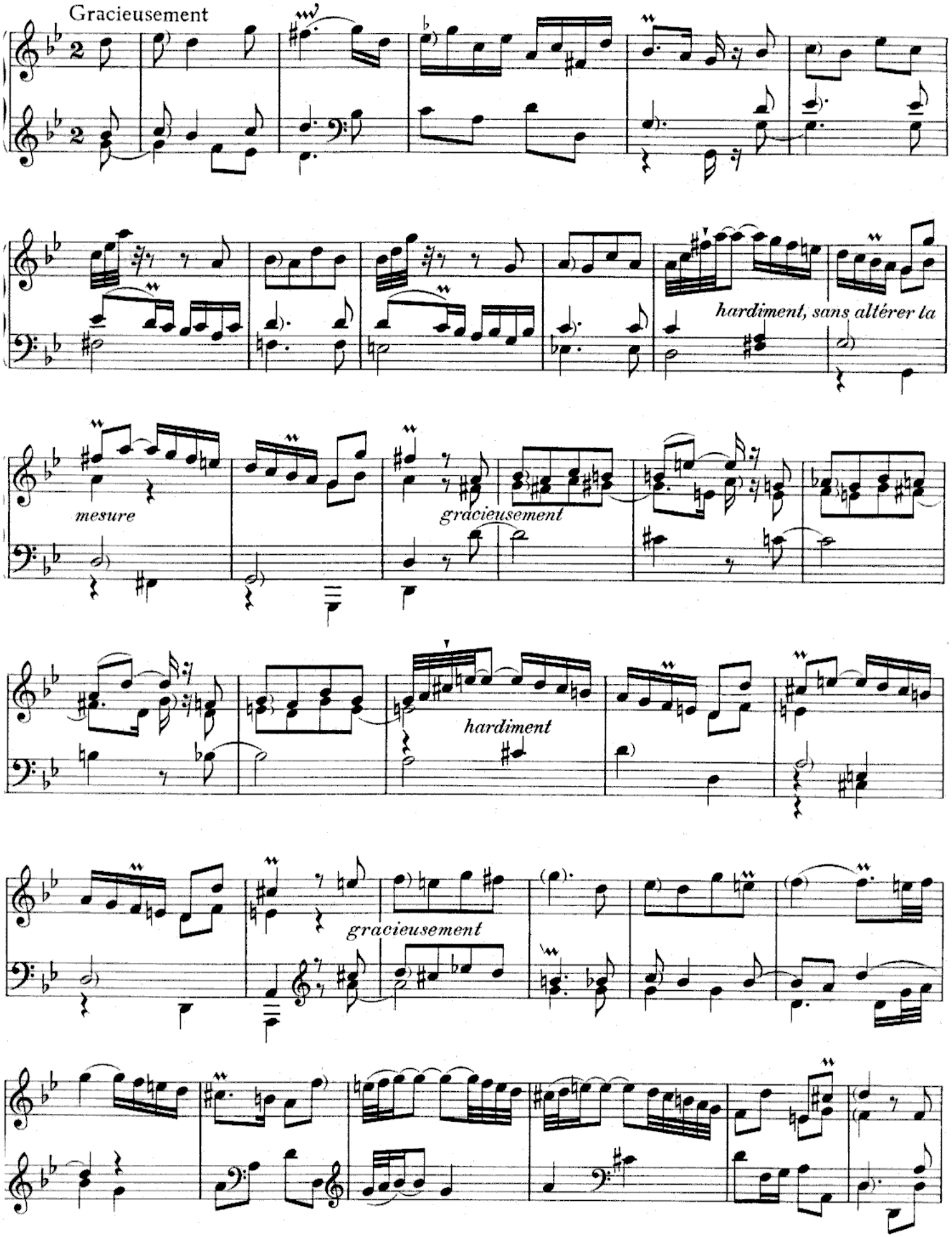

(2º Reprise)

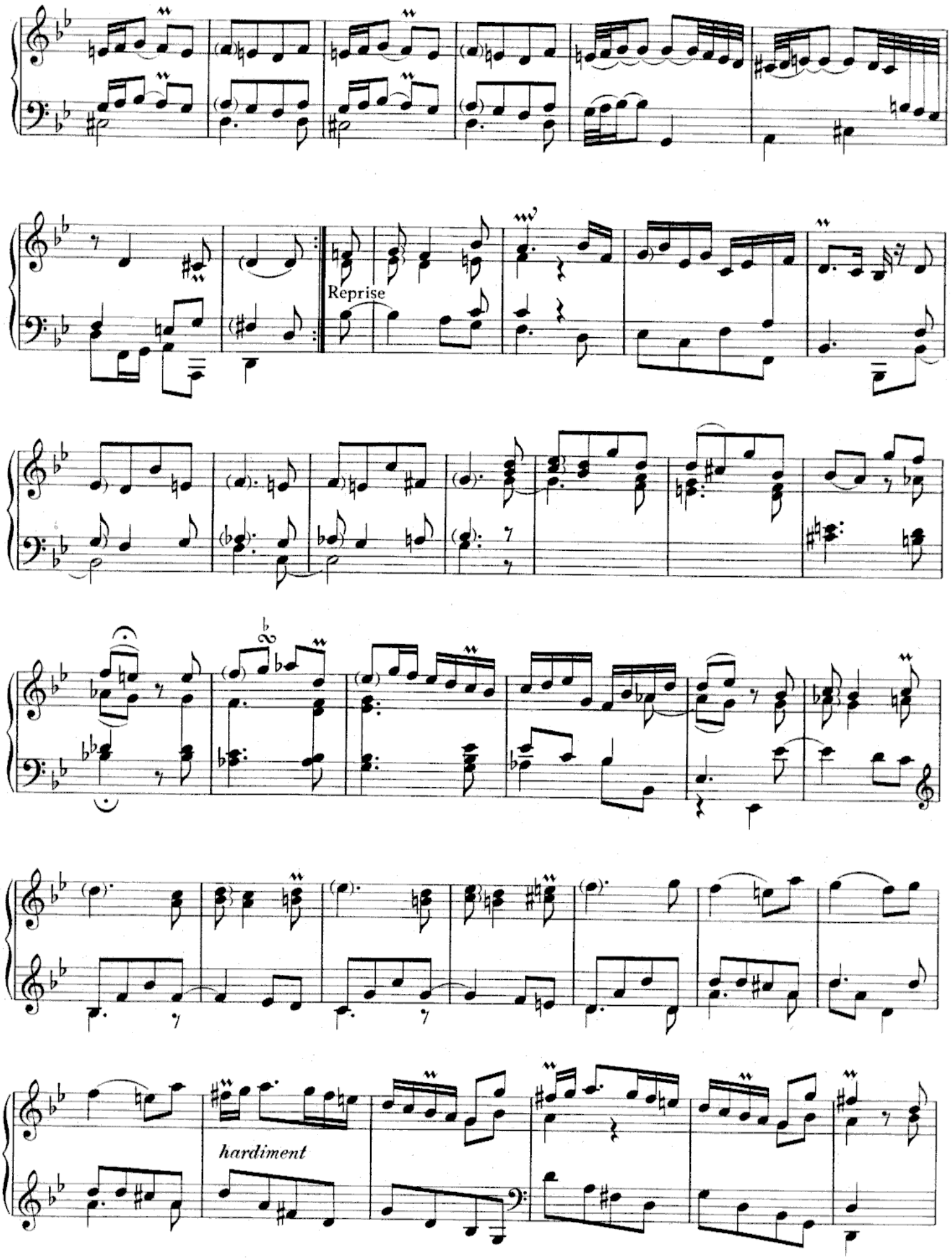





D. C. al Fine

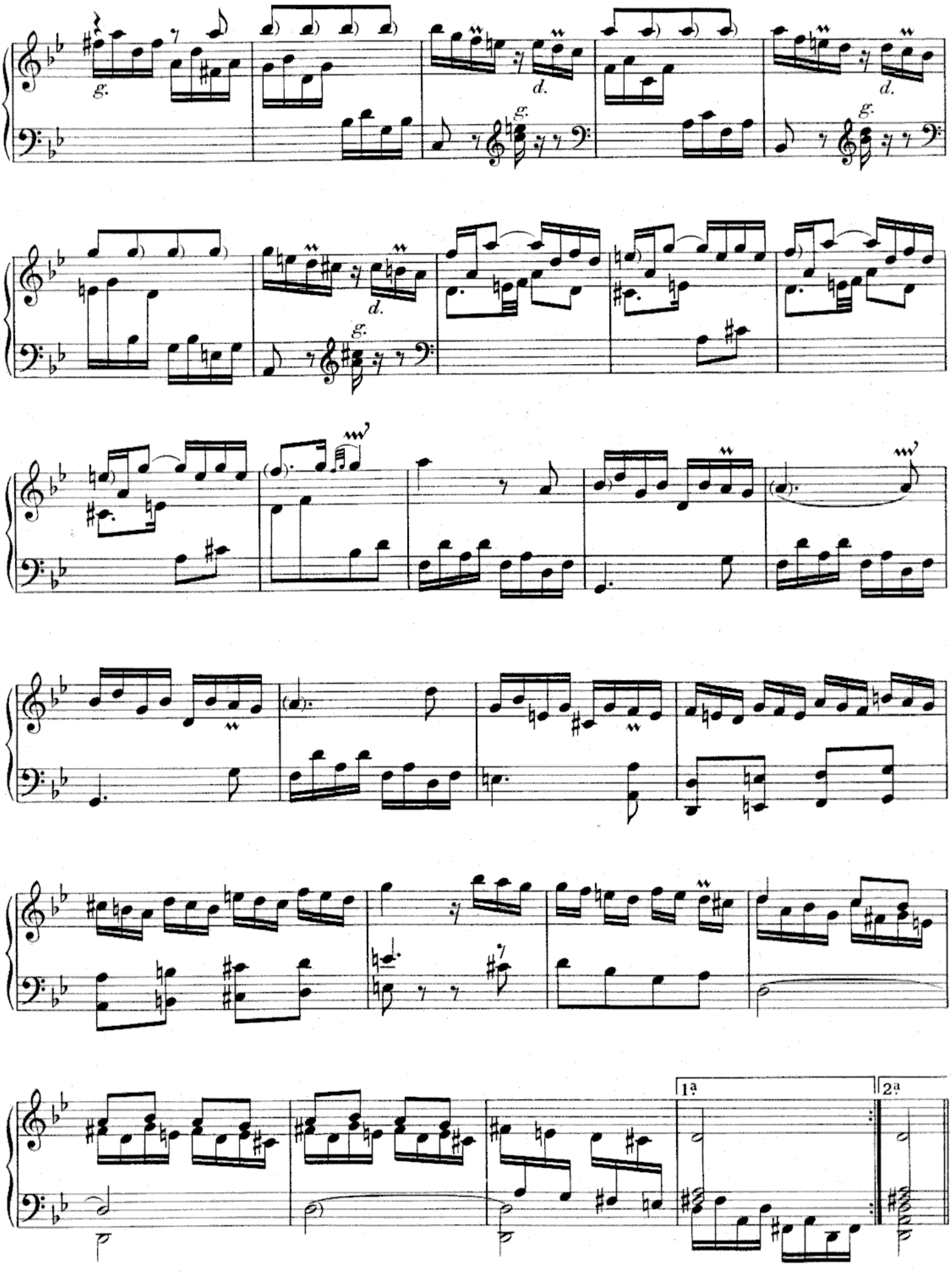
L' Enharmonique

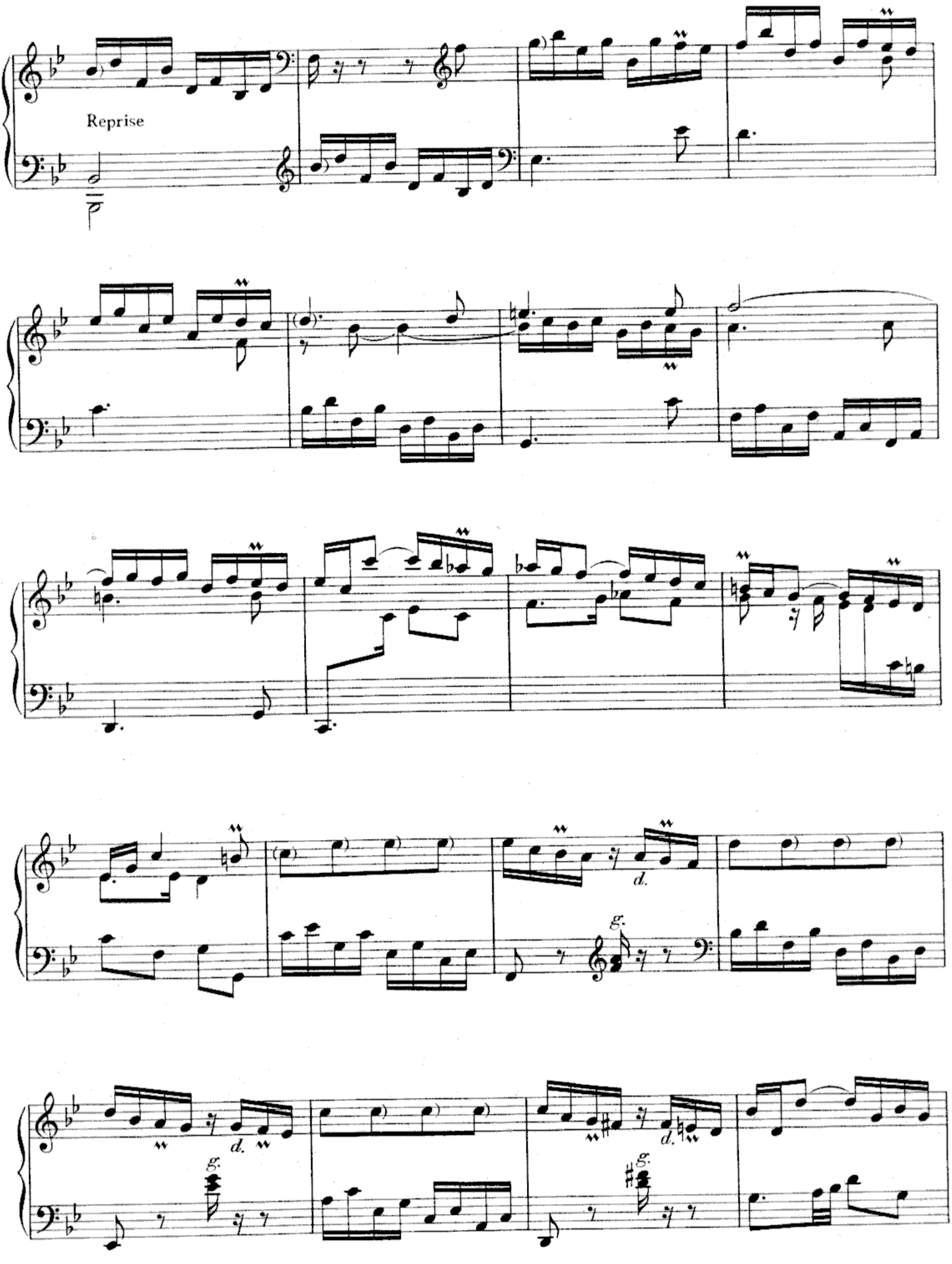
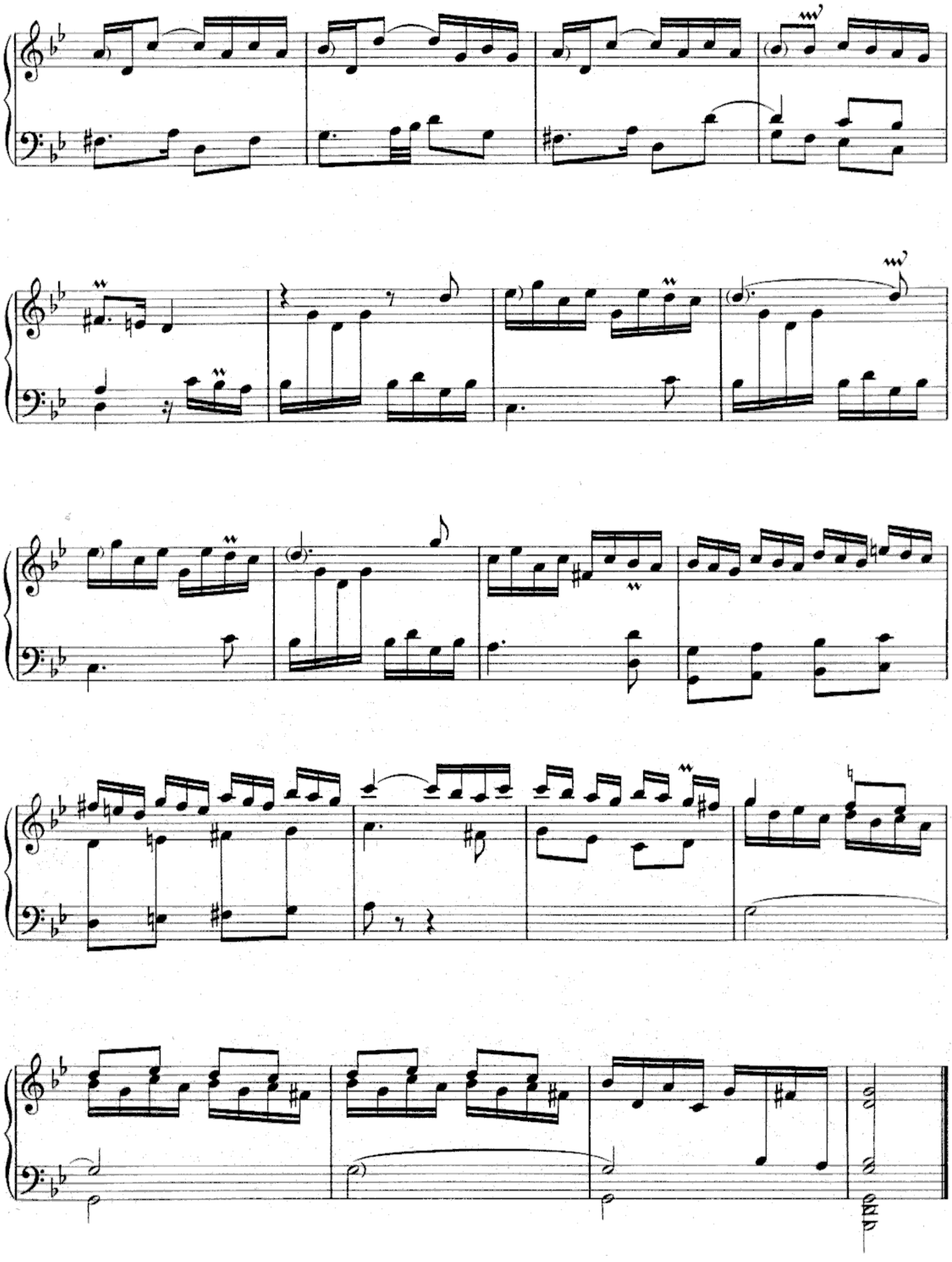



Reprise
hardiment

gracieusement

L' Egyptienne


g.
d.
g.
d.
g.
d.
g.
1ª
2ª


Reprise